BIBLIOTECA
SCELTA
DI
OPERE TEDESCHE
TRADOTTE
IN LINGUA ITALIANA

volume decimosesto

A. RAFFAELLO MENGS

VOLUME SECONDO

OPERE

DI

A. RAFFAELLO MENGS

SU LE BELLE ARTI

PUBBLICATE

DAL CAVALIERE

GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA

CORRETTE ED AUMENTATE

DALL'AVVOCATO

CARLO FEA

VOLUME SECONDO

MILANO
PER GIOVANNI SILVESTRI
M. DCCC. XXXVI.

LEZIONI PRATICHE

DI

PITTURA (1)

INTRODUZIONE

Regole per i maestri affinchè insegnino bene la pittura, e per i discepoli affinchè la imparino a dovere.

1. Poichè la pittura è un'arte liberale, essa ha da avere necessariamente un metodo, e se ha un

(1) Queste Lezioni pratiche di pittura si sono raccolte da differenti parti, dove erano sparse senza ordine e senza metodo. Mengs le dettò in varj tempi, e in varie lingue, e a varj discepoli, secondo credette opportuno istruirli. Ciascheduno le scrisse secondo la sua capacità; e perciò molte si sono trovate in tale confusione, che non è stato possibile decifrarle, e si son dovute abbandonare. Ma con ciò non intendo dire che queste, che si pubblicano, sieno esenti d'errori; tutto al contrario. Conosco il disordine, in cui si trovano, l'irregolarità dello stile, le ripetizioni continue, gli errori di lingua e di costruzione, e il confuso modo di spiegarsi. Fo questo avvertimento a fine di prevenire il mormorio e le censure di certe persone, che per isfogare la rabbia che eccita al loro delicato amor proprio il merito essenziale delle opere, vanno a caccia di voci e di frasi. Sappiano dunque che io abbandono loro tutto quanto in questo genere trovano di criticabile, e condanno quanto eglino vogliono condannare.

metodo ha da avere per conseguenza regole sicure e certe. Stimo dunque utile esporre qui le riflessioni che dovrebbe fare ogni giovane prima d'incominciare questa professione, e il cammino, che dovrebbe seguire dopo averla intrapresa, affinchè sempre più si avanzi nella sua carriera; e nello stesso tempo dirò come il maestro debba comportarsi per insegnar la sua arte. Perciò, al mio solito, tralascio ogni pretensione d'eloquenza, ingegnandomi di spiegarmi il più semplicemente che sia possibile per farmi intendere da ogni classe di persone.

2. La prima qualità, che deve avere un ragazzo, che da' suoi superiori vien destinato alla pittura (dico suoi superiori, perchè in questa professione si deve incominciare prima di aver volontà propria), è la penetrazione, l'attenzione, la pazienza, e non lasciarsi abbagliare da quella vivacità, nè da quel fuoco che ordinariamente si prende per ingegno, ma in realtà non lo è; anzi quella vivacità per lo più impedisce ai fanciulli di riflettere sopra le cose, e per conseguenza di far progressi nella pittura. Si badi dunque a non ingannarsi col prendere per ingegno pittorico quella inclinazione di esser pittori che si vede in molti fanciulli. La fortuna, che alcuni pittori fanno, muove molti genitori ad incamminare in questa professione i loro figliuoli, i quali dopo averla studiata molto tempo la lasciano con la stessa leggerezza con cui l'intrapresero.

Basta che lascino me nella opinione, che le loro teste son piene d'aria di parole, e che lo sfogare l'invidia è così dolce come il grattarsi la scabbia. AZARA.

3. Per evitare questi inconvenienti è necessario che un maestro abile, e un uomo dabbene prima d'ammettere un giovane esamini ben bene lui e i suoi genitori. Nel fanciullo non deve cercar altro che penetrazione, pazienza, amore pel lavoro, e specialmente vista esatta. Il padre deve possedere un gran disinteresse, con forte desiderio di dare al suo figlio tutti gli ajuti necessarj; nè faccia come tanti, che si vogliono chiamare protettori per aver pagato poco tempo per un giovane un maestro a salario.

4. Se il fanciullo dunque ha tutte le qualità necessarie, il maestro dal canto suo deve incominciare dal disfarsi per quanto può del suo amor proprio, e insegnargli quanto sa, quanto ha appreso, e quel che a lui non è stato insegnato da veruno, e soprattutto non deve temer mai d'insegnar troppo; e se per disgrazia egli ha questa infermità, io lo consiglierei a non far da maestro, perchè non è da galantuomo il fare degl' infelici; nè io veggo infelicità maggiore per un uomo, quanto l'aver perduta la sua gioventù per farsi un cattivo pittore; e siccome ciò dipende dal maestro, egli può evitar facilmente questo male, poichè niuno ha precisa obbligazione di prendere discepoli.

5. È vero che il mondo è pieno d'ingrati, e che un abile pittore col dare una buona educazione al suo discepolo corre rischio d'alimentarsi una serpe in seno; ma i vizj altrui non iscusano i nostri, nè si potrà mai discolpare quel pittore, che educando un giovane lo mette in istato di pentirsi per tutta la sua vita d'aver intrapresa questa professione. Scusabili non ostante sono sempre

que' professori, che per protezione, e senza interesse si veggono costretti di ricever discepoli, se non gli ammaestrano con quella cura ed applicazione che si richiede; poichè è certo, che costa più tempo, e più pena far un buon allievo, che il maggior quadro del mondo. Perciò mi sembra una grande ingiustizia de' protettori il pretendere che un artista perda il suo tempo ad insegnar l'arte a persone che non gli recano alcun utile, nè alcun interesse a farlo. Questa irragionevole pratica regna generalmente in Italia, la quale va perciò perdendo a poco a poco la pittura e la gioventù, malgrado l'abbondanza de' bei talenti. Ma tralascio questa materia, che mi devia molto dal mio oggetto, e vengo alle regole e alle ragioni dell'arte, che mi sono proposto di spiegare, e perciò mi prevalgo di una specie di dialogo con domande e risposte.

6. *Domanda.* Come si potrà conoscere se un fanciullo ha le disposizioni necessarie per la pittura?

Risposta. Se ha più giudizio che vivezza si può concepire buona speranza.

D. Di qual età deve essere chi incomincia?

R. Quanto più tenero, tanto più a proposito sarà per incominciare; perchè fin dall'età di quatt'anni potrà apprendere qualche cosa, e allora gli sarà più facile acquistar l'esattezza della vista, non avendo ancora gli organi contratto alcun abito particolare.

D. E se incominciasse più tardi potrebbe giungere ad essere buon pittore?

R. Senza alcun dubbio; ma gli costerebbe molto

più fatica, perchè necessariamente avrà impiegato quel tempo anteriore in qualche cosa che gli occupa la memoria, e gl' impedisce d' apprender la pittura con la stessa facilità.

D. Ciò nondimeno non vi sono stati pittori grandi che hanno incominciato a studiare in età avanzata?

R. Sì: ma i maggiori uomini hanno tutti imparata la pittura dalla loro più tenera fanciullezza. Raffaello era figlio di pittore, che lo avrà posto a dipingere da che mostrò uso di ragione: Tiziano incominciò ben da fanciullo: Michelangelo di dodici anni già maneggiava il marmo: il Correggio, non avendo vissuto che quarant'anni, lasciò sì gran numero di opere insigni da non potersi fare in fretta; e necessariamente dovè incominciar a lavorare ben per tempo. È tuttavia vero che alcuni buoni pittori hanno principiato più tardi; ma se sono riusciti perchè ebbero ingegno straordinario, quanto più eccellenti non sarebbero stati se avessero incominciato più presto?

D. Qual è la prima cosa che un maestro deve insegnare al suo discepolo?

R. Siccome non è facile scoprir subito l' ingegno e il carattere de' ragazzi, è necessario farli incominciare dal disegnar le figure geometriche, ma senza riga e senza compasso, affinchè avvezzino la vista all' esattezza, che è la base fondamentale del disegno; poichè non vi è oggetto, i cui contorni e forme non si compongano di figure e di linee geometriche semplici o composte. Onde se il fanciullo sa fare ad occhio queste figure saprà disegnare accuratamente qualunque cosa, e concepirà facilmente tutte le proporzioni.

D. Non sarà meglio fargli disegnar la figura umana, la quale, se è composta di figure geometriche, farà apprendere in una volta quello che nell'altro modo si apprende in due?

R. Questo consiglio è totalmente dannoso, perchè la bellezza del contorno della figura umana dipende dall'esprimer bene tutte le linee impercettibili, e tutte le forme interrotte, che formano un insieme di figure geometriche frammiste, e confuse tra loro in maniera, che è impossibile ad un fanciullo il concepirle con distinzione, e anche più difficile al maestro giudicar da quelle dell'esattezza di vista del suo discepolo; laddove in un semplice triangolo, per esempio, è facile il conoscere i difetti e i vizj commessi dalla vista o dalla mano.

D. Che cosa è il vizio della vista?

R. Si danno persone che veggono le cose più lunghe che larghe, ed altre viceversa. Alcune ad una certa distanza giudicano tutti gli oggetti maggiori, ed altre minori; e perciò io credo conveniente che i fanciulli disegnino le figure geometriche, perchè nelle cose più semplici si scoprono più facilmente gli errori: onde il maestro potrà in un triangolo, per esempio, conoscere in un istante per mezzo della riga e del compasso la inesattezza di vista del discepolo.

D. La ragione sarebbe buona, se non fosse contrariata dalla pratica; poichè nè Raffaello, nè i Caracci, nè il Domenichino, nè finalmente verun gran pittore, che si sappia, ha battuta questa strada per fare le opere egregie che hanno fatte.

R. Questo è in parte vero, ma ha bisogno di

dilucidazione. Leonardo da Vinci, che ci ha lasciate diverse regole di proporzione del corpo umano, decide che la geometria è necessaria ai pittori. I maestri di Raffaello gl'insegnarono a disegnare con un'esattezza straordinaria; onde non potè a meno di aver al principio un gusto estremamente servile e secco, che potè solamente abbandonare quando vide le cose antiche, e le opere di Michelangelo, le quali imitò perchè s'era fatta la vista la più esatta che si possa mai avere. Un consimile ingegno, sì puro, e sì corretto, non è tornato al mondo da più di due secoli e mezzo in poi, onde sarebbe temerità il far conto che qualsisia fanciullo che si dia alla pittura, abbia da esser dotato di quel raro talento: perciò è necessario esaminare i doni che gli ha distribuiti la natura. I Caracci seguirono le regole di proporzione che trovarono stabilite; ed io finalmente ammiro in essi varie cose più che l'estrema correzione.

D. Come? Annibale non fu estremamente corretto?

R. La correzione si prende in varj sensi, e in un di questi egli fu corretto, e ne fu debitore non tanto all'esattezza della vista, quanto alla pratica acquistata con molto disegnare. Il Domenichino disegnò tante volte il gruppo di Laocoonte, che lo sapeva a memoria. Contuttociò niun dei pittori che si citano hanno uguagliata la purezza e la precisione dell'antico; e siccome senza essere accusati d'un vil timore dobbiamo intraprendere quello che altri hanno fatto; perciò io propongo di aspirare al più perfetto, e se quando Raffaello

apprendeva la correzione da' suoi maestri, coloro gli avessero nel tempo stesso insegnato a fuggire il lor gusto secco, e a disegnare la natura per via delle figure geometriche, non sarebbe stato poi tenuto a mutar maniera. Se il Caracci, e il Domenichino avessero imparato secondo il metodo che io propongo, non vedremmo ne' loro contorni tante linee false corrette, e in quelle dell'ultimo particolarmente quel gusto timido e freddo che vi vediamo.

D Ma questo studio geometrico potrebbe talvolta pregiudicare all'eleganza e alla facilità?

R. Tutto al contrario. L'eleganza consiste nella grande varietà di linee curve e di angoli, e solo la geometria può dar la facilità di eseguir queste cose con mano sicura e con la qualità che si desidera. Ma io non pretendo che solo questo studio delle figure geometriche possa formare i pittori grandi, dico bensì, che essendo la correzione la parte più difficile da trovarsi in essi, e che dipendendo questa dall'esattezza della vista, per niun altro mezzo si può acquistarla sì facilmente, quanto per lo studio della geometria. A ciò si aggiunge, che un fanciullo disegnando accuratamente un mese le figure geometriche, apprenderà più esattezza che un altro in un anno disegnando l'accademia, e il primo in sei mesi di tempo saprà piantar bene una figura, e avrà un buon fondamento per avanzarsi nelle altre parti dell'arte.

D. Che cosa si ha da fare dopo di aver disegnate le suddette figure geometriche?

R. Si debbono disegnare contorni da buoni disegni e quadri, e studiare le proporzioni del corpo umano per apprendere un buon gusto di disegno, che si dovrà dal maestro insegnare su le proporzioni delle statue antiche; e allora bisognerà raddoppiare l'attenzione, e non menar buono il minimo difetto di correzione: e quando siasi fatto questo, e si abbia acquistata certa pratica di disegnare contorni con franchezza, si dovrà disegnare in chiaroscuro.

D. Bisognerà tenere molto tempo il principiante a disegnare contorni?

R. Finchè abbia acquistata una competente facilità.

D. Fatto questo, che cosa si dovrà studiare?

R. S'incomincerà ad ombreggiare, badando a fare i disegni coll'ultima purità, perchè acquistando allora questa qualità importante, essa dura poi tutta la vita, e anche nel dipingere. Avverto parimente, che quando si disegna in chiaroscuro si ha da studiare l'anatomia e la prospettiva affine di prepararsi a disegnar poscia al naturale.

D. Se disegnando le figure geometriche si è detto, che sei mesi dopo si può disegnar bene un'accademia, perchè si ha da perdere il tempo a disegnar disegni e quadri, mentre pare che sarebbe più spedito mettersi a dirittura a disegnare statue?

R. Non è così; perchè per disegnare bene statue bisogna sapere la prospettiva: e benchè io abbia detto, che il principiante saprà in quello stato piantare una figura, nol dovrà però fare, perchè si avvezzerebbe ad una fredda imitazione senza

l'intelligenza degli scorci, o perderebbe l'esattezza di vista che avesse acquistata.

D. Come si deve studiare la prospettiva?

R. S'incomincerà dallo studiare un poco di geometria elementare, e si apprenderà subito a mettere tutte le sue figure in prospettiva.

D. Un poco di geometria mi pare insufficiente, poichè vediamo, che coloro che vogliono insegnare con fondamento la prospettiva fanno studiare non solo tutta la geometria, ma anche l'architettura, almeno le regole de' cinque ordini; assicurando che non si può metter bene una cosa in prospettiva se non si sa perfettamente la geometria?

R. Non s'inganna chi è di questa opinione. Ma io credo che per formare un pittore, debba il maestro prudente procurare che sappia tutte le cose spettanti alla sua arte in porzione uguale, e non perda il primo tempo, che è il più prezioso, in cose che non sono di prima utilità.

D. Perderà dunque il pittore il suo tempo a studiare a fondo la prospettiva?

R. No: ma siccome questa è una cosa molto più facile delle altre che entrano nella pittura, non conviene che lo studente v'impieghi troppo tempo prima d'apprendere le più necessarie. Tanto più, che le cose della prospettiva, che sono più necessarie a un pittore, si riducono al piano, al quadrato in tutti i suoi aspetti, al triangolo, al rotondo, all'ovale, e soprattutto a concepir bene la differenza del punto di vista, e la varietà che produce il punto di distanza da vicino, o da lontano.

D. Come si ha da studiare l'anatomia? Dicono

molti che non è necessaria; e che i pittori che vi si sono applicati, sono caduti tutti in un gusto secco e disgraziato.

R. Coloro che dicono non essere necessaria l'anatomia, s'ingannano grossolanamente perchè senza di essa non è possibile dar ragione delle parti d'una figura nuda. Ma in tutto deve esser moderazione e giudizio, essendovi gran differenza tra il dar tutto ad una parte, e saperla usar bene, e le regole hanno da servire al pittore solamente per uniformarsi alla natura, e farcela comprender bene.

D. Ma l'anatomia è una cosa sì lunga ad apprendersi? . . .

R. Non è certamente sì lunga quando s' insegna bene, cioè quando non s'insegna al pittore più di quello che gli è necessario; poichè bene differentemente deve studiarla il medico e il chirurgo, che hanno da sapere tutto il giuoco interno delle parti dell'uomo; e il pittore, il quale ha soltanto bisogno degli effetti, che fanno nella superficie. . .

§ I. *Della Pittura.*

7. La pittura è una delle tre belle arti che ha per oggetto l'imitazione della verità, cioè l'apparenza di tutte le cose visibili. I materiali necessarj per questa imitazione sono i tre colori, rosso, giallo e turchino, a' quali si aggiunge il bianco e il nero che senza esser propriamente colori servono per esprimere la luce e l'oscurità.

8. Tutti i colori intermedj si compongono dei tre sopraddetti, che sono i primitivi; e con essi

imita l'arte tutte le apparenze della natura sopra una superficie: come, per esempio, se a traverso d'un cristallo si vedesse un paese, un uomo, un cavallo, o qualunque altro oggetto, e si andassero mettendo nel cristallo tutti i colori consimili a quelli che si veggono, terminata che fosse questa operazione si troverebbe fatto un quadro rassomigliante agli oggetti che prima si vedevano a traverso del vetro. In questo modo, sebbene con diverso artifizio, il pittore va disponendo sopra una superficie i colori, co' quali produce nel riguardante lo stesso effetto come se vedesse gli oggetti veri. Quindi proviene, che qualunque superficie coperta di colori, che ci dieno idee o di forme o di figure, si chiama pittura, la quale come arte non è che il modo di disporre i colori in maniera, che mediante la loro disposizione e modificazione possano destare nello spettatore idee di cose da lui prima vedute, o possibili a vedersi.

9. Tutte le cose che si percepiscono per la vista, si giungono a conoscere a poco a poco, e gradatamente; onde è stato necessario, che anche l'arte divida l'imitazione degli oggetti in parti, e in gradi differenti, altrimenti sarebbe così impossibile far opere lodevoli, come ascendere in cima a un edifizio senza scala. A prima vista non ci danno gli oggetti altra idea che della loro esistenza. La loro forma ci fa poi ricordare, che abbiam veduto altra cosa consimile, che per convenzione si chiama uomo, cavallo, ecc. Continuando l'osservazione, troviamo il modo come sta quell'oggetto, e subito le proporzioni generali e particolari, e fin le minime sue parti. Nello stesso modo deve incomin-

ciare il pittore dal figurarsi un luogo dove succede un'azione. Indi nella sua immaginazione collocherà i corpi che ivi devono essere; e questo sarà quello che corrisponde all'invenzione. Subito penserà al modo come possa stare ciascheduna cosa sì nel tutto, come nelle rispettive parti, o ne' membri; e questo appartiene alla composizione. Finalmente regolerà la figura, o la forma particolare di ciascuna cosa, che è quella che si chiama disegno; e siccome esse forme non si possono esprimere perfettamente come sono sopra una superficie piana, il disegno è inseparabile dall'arte delle ombre e de' lumi, che è quello che s'intende per chiaroscuro. Determinate le forme, viene il colore dei corpi, e il modo e il maneggio che può esser più o meno a proposito per esprimere le cose, la loro essenza e contestura. Tutto questo è in generale; ma per apprenderlo bisogna studiarlo parte a parte attentissimamente, poichè in altra maniera sarà impossibile apprender bene, come è impossibile far un edifizio senza aver preparati i materiali. Mi accingo a parlare di ciascuna cosa particolarmente.

10. La parola *pittura* si può prendere in due sensi, cioè come arte, e come un prodotto dell'arte. Nel secondo senso tutte le superficie, sopra le quali si sono messi diversi colori disposti ad un fine, o ad una ragione, si chiamano cosa dipinta o pittura, che sarà più o meno artificiosa, secondo che le ragioni, con le quali è fatta, sono più o meno difficoltose e complicate. Nel primo senso poi, come arte che produce, è una di quelle arti che hanno per oggetto l'imitazione. Per giugnere a questo fine ci serviamo di diversi mezzi,

de' quali anderemo parlaudo, incominciando dall'imitazione in generale.

11. La pittura imita l'apparenza della natura mediante i cinque colori sopraddetti (parlando sempre da pittore), che servonle di materiali; e sono il bianco, il giallo, il rosso, il turchino e il nero. Benchè il primo e l'ultimo non sieno effettivamente colori, deve nondimeno il pittore considerarli come tali, per la grande utilità ch'egli ne trae per rappresentare la luce e le tenebre; poichè in quest'arte non abbiamo altro mezzo da rappresentare queste due qualità, e anche con questo non si conseguiscono che imperfettamente, per le ragioni che addurrò in appresso. Rispetto agli altri colori, come il nerancio, porpora, violetto e verde, non sono altro che tinte composte di due colori, come vediamo, oltre l'esperienza della pittura, nell'iride e nel prisma, ove i detti colori non si trovano in altro sito, che nel mezzo de' loro componenti. Il verde è tra il turchino e il giallo, il nerancio tra il giallo e il rosso, e il purpureo o violetto, tra il rosso e il turchino. Questi colori sono i materiali, de' quali si serve il pittore per far parere a chi guarda un quadro, che sopra una superficie piana sieno diversi corpi staccati gli uni dagli altri, e che in parte sono illuminati, e in parte privi di luce immediata, e solamente illuminati dalla luce, ch'è frammista nella massa dell'aria o dal riflesso di altri corpi, o totalmente privi di luce. Questa imitazione del vero nella pittura dipende dalla uniformità che hanno le forme, e le loro quantità e qualità con quelle della natura, che si vogliono imitare; ma siccome in questa

le parti d'un corpo sono infinite, l'arte del pittore consiste in sapere quanto egli possa imitare. Per trovar questo egli deve considerare l'effetto che gli fa ogni cosa considerandola intiera, e in quella distanza, dove i suoi occhi giungano a vede re tutto l'intiero corpo, altrimenti egli non farà bene che qualche parte, ma non mai un quadro intiero. Oltre a ciò bisogna considerare, che nella pittura noi non abbiamo nè vera luce, nè vere tenebre, cioè total privazione di luce; e convien anche riflettere, che la tavola dipinta è una superficie uguale, che riceve lume in tutte le parti. Siccome il nero nella pittura non è in sè più tenebroso di qualunque altro corpo nero illuminato, ci vuol un'arte particolare per far che il nero dipinto comparisca privazione di luce. Nello stesso caso sono ancora le minime ombre; e ci vuole molta arte a farle comparire vere ombre, che non sembrino macchie di color più bruno del corpo in sua natura, che apparisce nelle parti illuminate. Di tutto questo ne insegnerò il modo nel paragrafo del colorito.

12. La stessa difficoltà, anzi maggiore, si trova ne' lumi, perchè la tavola dipinta non si può vedere se non in una posizione tale, che il lume, che essa riceve, non si rifletta agli occhi del riguardante; altrimenti farebbesi uno specchio della luce; e l'ombra, e i lumi comparirebbero chiarissimi più o meno, secondo che la superficie sarà levigata: dunque i lumi che sono dipinti, non possono essere, ancorchè sieno bianchi, se non che della chiarezza d'una mezza tinta d'un corpo bianco. Perciò se il pittore vuole imitare un corpo

di superficie tersa o pulita che faccia specchio della luce, ha bisogno di moltissimo artifizio, nè mai lo conseguirà perfettamente. A tal effetto consiglio di fuggire queste occasioni, e di proporzionare gli oggetti, che si vogliono dipingere, con la potenza dell'arte. Di questi casi se ne dà un numero infinito, come è impossibile dipingere qualunque corpo luminoso, e i lumi d'un corpo bianco. In somma quasi nulla è nella natura, che il pittore possa copiare come lo vede; e se si trovasse taluno, che avesse la pazienza, come l'ebbe il signor Denner d'Amburgo, di fare ogni ruga, e ogni pelo con la sua ombra, e nella pupilla dell'occhio effigiare tutta la finestra dell'appartamento con le nuvole che sono nell'aria; benchè tutto ciò si facesse bene, e anche meglio di lui, il quale era unico, e mirabile in questo genere, tal pittura non potrebbe comparir mai vera, se non con la condizione di guardarla sempre in quella distanza, in cui il pittore la fece; ed eccone la ragione: nel guardare un quadro v'è sempre qualche circostanza che ci disinganna, e ci fa conoscere che il falso non è vero. Supponiamo, che il quadro fosse in tutte le sue parti perfetto; che fosse posto nel suo giusto punto di veduta; che non avesse che una sola distanza, da cui potesse guardarsi; che il lume del sito, dove si vede, fosse giusto nella stessa maniera che avrebbe da essere per portare lo stesso chiaroscuro sulle figure se fossero vive; con tutto ciò noi saremmo disingannati dalla superficie piana, dalle pennellate stesse, dalla mancanza dell'aria, che dovrebbe essere tra gli oggetti lontani: il chiaroscuro, e i lumi s'indebolirebbero, come anche gli oscuri,

per l'interposizione dell'aria; e si distruggerebbero gli effetti del gran lavoro del pittore. Dunque ci vuole una industriosa imitazione del vero, che non sia servile, ma giudiziosa; che non imiti il vero, come è, perchè questo sarà impossibile; come potrebbe essere, e come comparisce, dandogli quella disposizione propria al soggetto, e all'idea che si vuol far concepire al riguardante; che ogni forma conservi ciò non ostante la sua proprietà e qualità caratteristica in tutte le parti dell'arte; che ogni cosa che si rappresenta sia intelligibilmente distinta da ogni altra cosa diversa; in somma, che il vero sia imitato nel modo più proprio per dare al riguardante l'intelligenza dell'idea del pittore.

13. Due strade hanno seguite i grandi pittori per conseguire tutto questo. Alcuni hanno tralasciato molte parti non assolutamente necessarie al loro fine; ed hanno fatto con ciò comparire maggiormente quello che volevano far osservare: altri hanno cercato di non tralasciare nessuna parte significante, e quasi hanno aumentata la visibilità; e con questo hanno dato una idea chiarissima di tutto quello che volevano significare. Principe dei primi è il Correggio, e de' secondi Raffaello. Entrambi pel loro stile rispettivo hanno esaltata la pittura all'ultima perfezione; poichè, a quel che io credo, il più, a cui in essa si possa giugnere, si è di far comparire una tavola dipinta come se fosse il vero veduto a traverso d'un cristallo più o meno torbido o appannato. Tralascio molte altre ragioni, riserbandole al luogo in cui parlerò di ciascuna parte della pittura.

§ II. *Del Disegno.*

14. Per disegno s'intende principalmente il contorno o la circonferenza delle cose con la proporzione della sua lunghezza, larghezza e forma. Convien poi considerare quali forme siano le più graziose, e prevalersene, affinchè l'opera faccia un effetto gradevole; e questo si deve osservare non solamente nelle figure, ma anche nello spazio che resta fra l'una e l'altra, e tra i loro membri. Le forme più gradevoli son quelle che sono più varie; e le disgustose quelle che in loro stesse si replicano, come sono le quadrate e le rotonde: le prime perchè composte di quattro linee, che due a due sono parallele; e le seconde perchè da ogni parte sono la stessa cosa, e non presentano alla vista niuna varietà, e per conseguenza niuna grazia. L'ovale o l'ellissi non è così uniforme. Il triangolo è il meno disaggradevole tra tutte le figure regolari, perchè gli angoli sono di numero disuguali, e le sue linee non formano niuna parallela.

15. Nella pittura bisogna assolutamente fuggire ogni ripetizione di linee e di forme, ogni parallela, e gli angoli di gradi uguali, e soprattutto gli angoli retti; perchè in questi non si ha neppur la libertà di variare la loro grandezza, e negli altri si ha l'arbitrio di farli maggiori o minori, cioè più acuti o più ottusi, e nelle altre figure si è più libero di variarle di grandezza.

16. Per questo è necessario che il pittore sappia bene la prospettiva, perchè col suo mezzo egli potrà variare tutte le forme regolari; facendo, per

esempio, d'un quadrato un trapezio, o una forma irregolare, ingrandirà o ristringerà un triangolo, cambierà un circolo in ellissi, ed eviterà ogni ripetizione. In somma se un membro si presenta nella sua apparenza geometrica, il suo corrispondente debb'esser scorciato per mantenere la varietà.

17. Niuna forma dovrà essere uniforme, e fin le line rette debbonsi convertire in ondeggiate; lo che non pregiudicherà alla forma principale, osservando che le porzioni di circolo tocchino in varj punti, distanze ed elevazioni la retta, e non formino niun angolo, ma vadano continuamente alternando le concavità e le convessità. Una linea così fatta è la più a proposito per dar grazia ed eleganza al contorno, perchè senza alterare l'altezza o l'elevazione d'un membro, si possono far comparire più o men leggieri; poichè facendo i convessi maggiori de' concavi, saranno pesanti, e facendoli al contrario compariranno leggieri. Perciò bisogna dare una giusta proporzione a queste due specie di forme, come spiegherò più distesamente nel paragrafo della grazia nel contorno.

18. In un corpo nudo non si possono fare angoli, se non quando un muscolo o una parte si occulta dietro un'altra, perchè in tal caso per una specie d'intersezione forma angolo, e allora è necessario osservar bene dove nasce quel muscolo, o quella parte; nel che hanno errato molti pittori per ignoranza dell'anatomia. Queste intersezioni si fanno di varie maniere. Si fanno in membri che si veggono interamente quando l'obliquità d'un muscolo ha la sua origine nella parte che non si vede; e negli scorci, perchè molte volte un mu-

scolo s' interrompe quando la parte carnosa cuopre la concava che lo lega con la tendinosa; e per la stessa ragione trovausi tante imperfezioni negli scorci, poichè tutte le forme convesse occultano o diminuiscono le concave. Per questo motivo i pittori prudenti evitano quanto più è possibile di fare gli scorci negli oggetti graziosi; e quando non è loro permesso farne di meno, mettono i minori che possono e quelli che sono assolutamente necessarj. In quelli di carattere aspro e di espressione forte, dove si può usare uno stile alterato, s'impiega con successo; e lo stesso è ne'casi che un membro ne interseca un altro e formansi angoli; ma allora convien osservare dove s'interseca la linea; perchè se il membro che si occulta dietro dell'altro, s'incrocia nel principio della sua convessità, offenderà la vista, poichè comparirà che quelle linee sieno incompatibili, facendo una la sua mostra in fuori e l'altra in dentro. Se per niuna ragione non si può scansare un tale incontro di linee, si può rimediare coprendo la parte con qualche panno, o facendo l'intersezione nella parte più retta del membro che si vuole occultare: e se neppur questo può riuscire si ha da procurare che cada dove la linea curva sarà maggiore, affinchè dall'altra parte trovisi la stessa specie di linea.

19. Ho detto che il pittore deve fuggire le figure perfettamente geometriche; e perciò gli converrà osservare che quando occorre qualche forma angolare, non compisca le linee in angolo, e alla loro punta faccia un poco di circolo; poichè in questa guisa si dà alla vista quella varietà di forme

che costituisce la grazia. Se al contrario occorresse una forma rotonda, si può variare facendo alcuni ripiani e ondeggiando la linea. In somma si deve tenere per principio certo che non conviene far niuna figura perfettamente angolare, nè perfettamente rotonda, perchè non vi ha cosa in pittura che più offenda la vista.

20. Queste osservazioni si debbono fare sopra le opere de' maestri che hanno meglio disegnato, e specialmente su quelli che hanno avuto buon gusto di disegno, come i Caracci e alcuni de' loro discepoli, i quali benchè loro occorresse rappresentare, per esempio, una pietra tagliata secondo tutto il rigore dell'arte, sicuramente l'avranno fatta con gli angoli rotti. Nel disegno si comprende tutta quella parte della pittura che serve per determinare le forme d'ogni corpo; e questa parte è inseparabile del chiaroscuro; ma s'intende particolarmente delle forme, dei fini perpendicolari o verticali, ed ultime parti che possiamo vedere di un corpo. Questa parte si compone di altre due principali, cioè della cognizione della forma propria del corpo e del modo di vederlo. La seconda appartiene all'ottica, che nella pittura si comprende sotto la prospettiva, parte dell'ottica: la prima, in quanto al corpo umano e di tutti gli animali, dipende dall'anatomia, e per gli altri corpi dalla cognizione delle loro proprie forme fissate nella memoria per mezzo della geometria. Bisogna però notare che la geometria pittorica non è totalmente la stessa che la geometria comune, perchè il pittore deve conoscere le ragioni delle forme, per farle a mano sciolta e a occhio; poichè non ser-

virebbe sapere la geometria come Euclide, se non si è in istato di disegnar le sue figure senza riga e compasso; e questo non si acquista che per un costume o abito contratto di veder giusto. Questa è la base fondamentale del disegno, senza la quale il pittore non potrà mai fare quello che sa per teorica; perchè siccome nella pittura si deve esprimere ogni forma che si presenta all'occhio come è nella natura; e siccome la bellezza delle forme dipende da quel poco più o meno che determina e decide il carattere o l'inclinazione di detta forma; così con poco più o meno si dà o s'impedisce l'intelligenza di una forma. Chi desidera dunque disegnar bene, la prima cosa che ha da osservare è come sia la forma del corpo che vuol disegnare; e la seconda il modo come si presenta alla vista. Alla forma propria d'un corpo intiero spetta anche la proporzione delle parti, cioè quella analogia che hanno fra di loro, la quale si chiama comunemente proporzione. Di queste parti ne farò un paragrafo distinto, ove parlerò delle proporzioni del corpo umano; e per ora dico solamente che in ogni corpo intiero vi è un carattere generale, vale a dire che tutto un corpo si compone di forme o quadre, o triangolari, o tonde; e benchè queste forme sieno infinitamente variate, tuttavia conserverà sempre quel carattere che la natura gli ha dato e che lo distingue. Chi vuol dunque cercare la bellezza nel disegno, consideri bene la forma caratteristica di ciascun corpo, e ne dia intelligenza chiara nella sua opera e non si curi delle minuzie accidentali, senza però ommettere cosa per quanto piccola sia, qualora serva alla costruzione del corpo.

Quando dico minuzie accidentali, intendo che, per esempio, se in un corpo adusto si trovasse per accidente un muscolo grosso o rotondo, come nella natura può succedere per mezzo del frequente uso d'una tal parte, o per complessione o stato di salute della persona, il pittore non deve imitarlo; ma deve anzi supporre che tal uomo sia uniforme in tutte le sue parti, affinchè non s'interrompa la intelligenza generale che vuol dare allo spettatore della figura d'un uomo adusto. Lo stesso è d'un uomo forte, leggiero, grasso, giovane, vecchio. Semprechè in un corpo d'un carattere determinato sarà qualche parte, ancorchè bellissima, per sè di forme e di carattere diversa dal tutto o dalla maggior parte degli altri membri componenti il tutto, farà una mostruosità interrompendo l'idea generale del carattere di quel corpo (*a*).

21. Oltre di ciò è necessario d' osservare che non si muti mai , per qualunque ragione che vi fosse o potesse essere, il carattere , la forma, o la proporzione che la natura ha dato ad ogni corpo, e ad ogni sua parte ; onde, per esempio, un muscolo bislungo non si deve mai ridurre a forma quadra o tonda ; poichè sarebbe questo un cambiar la natura, e le sue determinate leggi, e uscire dal verisimile : si potrà però far molto bene la tal parte o muscolo , più o meno bislungo. Nello stesso modo se la natura ha fatta una cosa grande e un'altra piccola, non si hanno mai da fare uguali

---

(*a*) Questo però s'intenderà qualora non si abbiano a fare ritratti, ne'quali i difetti possono servire a caratterizzare la persona se si crede necessario. Fea.

e molto meno le grandi piccole, nè le piccole grandi, perchè la pittura imita il vero com' è, o come potrebbe essere, e non altrimenti. Lo stesso ancora s' intenda quando parlo dell'idea generale, e del carattere d' una figura intiera: se dico che sia di forme quadre o altre, non intendo che si debba mutare la forma propria de'muscoli e parti, ma solo che quel muscolo, che di sua natura è tondo, abbia le sue naturali ammaccature e forme tanto più angolose, quanto lo sono tutti i muscoli; ma che non ostante un muscolo tondo resti sempre in paragone degli altri tondo. In quanto alle forme è anche necessario che il pittore consideri, che quasi nessun corpo è perfettamente angoloso, nè perfettamente tondo; e che le variazioni di queste forme fanno un certo effetto nella pittura, che dà un' idea di moto, di flessibilità e di vita: che ogni linea in sè stessa ha una proprietà di esprimere una qualità del corpo che circoscrive. Ogni linea retta dà idea d'estensione o durezza; la curva all' incontro di flessibilità: l' ellittica posta orizzontalmente rappresenta corpi teneri ed umidi: la linea a foggia di S dà idea di vita; e così ogni linea in ogni positura diversa ha diverso significato.

22. Si potrebbero dire infinite cose se si volesse parlare d'ogni caso, nel quale si ha bisogno di osservazione in ciascuna forma, e in tutto quello che accade nella pittura. Rammenterò solamente che si evitino ancora gli scorci, specialmente negli oggetti belli, i quali non soffrono quella mutazione di forme che produce lo scorcio; perchè un membro o una parte in iscorcio è soggetta a un punto di vista; ed ogni volta che non si vede la pittura

in quel punto comparisce falso o stroppiato. Ne farò un paragrafo a parte nella prospettiva, nel quale metterò quello che qui si potrebbe desiderare.

§ III. *Del Chiaroscuro.*

23. La parte della pittura che si chiama chiaroscuro, o, per meglio dire, l'arte de'lumi e delle ombre, è di due sorte come tutte le altre parti della pittura; cioè una necessaria e semplicemente vera, e l'altra verisimile o ideale. Prima però di parlare delle regole particolari del chiaroscuro, giova fare le seguenti osservazioni: 1.° Se non ci fosse luce, tutte le cose corporee sarebbero tenebrose: 2.° l'aria è una massa frammista di corpi estranei: 3.° la luce cadendo su d'un corpo ritorna indietro e fa quello che si chiama lume riflesso; e questo succede più o meno, secondo che il corpo è di superficie più levigata e perfetta: 4.° tutti i corpi convessi riflettono i raggi della luce secondo la loro maggiore o minore curvità, come se venissero riflessi dal centro di detta forma; e i concavi gli uniscono nel sito dove sarebbe il centro della loro curva: 5.° sopra nessun corpo levigato e piano si può vedere la luce, se non che nel sito dove si forma un angolo uguale dalla linea del raggio visuale di chi guarda il detto corpo: 6.° i corpi appannati sono tali per essere composti porosi, ma ogni loro particella è non ostante più o meno lucida. Per questa ragione comparisce il loro lume più dilatato, perchè ritorna il raggio da ogni particella di quei corpi; ma per la piccolezza vengono a perdersi quasi nell'aria, e a formare un

lume spazioso e debole. Questa parte della pittura è quella che principalmente causa il risalto, quando è ben intesa. Essa è che spiega le forme, perchè il contorno non è che una specie di sezione perpendicolare; e un globo senza lumi e ombre fa lo stesso effetto d'un disco o circolo. Dunque dopo la prospettiva lineare il chiaroscuro è la parte che fa che sopra una superficie piana compariscano corpi rilevati di forme variatissime e staccate. La prospettiva aerea entra anche tra le parti del chiaroscuro. Qui è necessario mettere in considerazione che nella natura non vi è quasi nessun angolo, e che gli angoli sono solamente piccole curve, le quali finiscono in due linee rette che si dilatano. Perciò il pittore che intende bene il chiaroscuro non deve abusare delle durezze e degli stacchi di chiaroscuro, che possono solamente essere in alcuni contorni fortemente illuminati; non devono però essere fatti questi contorni decisi con la tinta veramente luminosa, ma con una mezza tinta; poichè è impossibile che il lume che cade sopra il corpo che vediamo, possa ritornare per angolo uguale al nostro occhio da quel luogo ultimo che noi vediamo, il quale è il contorno; perchè se il lume fosse espressamente posto in modo che ciò potesse succedere, vedremmo tutto l'oggetto oscuro, e un lume debolissimo al contorno: onde questo caso non si ha da supporre, e supponendolo non potrebbe piacere, perchè distruggerebbe il risalto dell'oggetto.

24. Dobbiamo inoltre considerare che ogni corpo, o in parte o in tutto, di superficie levigata, riflette parte de' raggi, e tinge di nuovo l'aria più vicina d'una luce del suo proprio colore. Ho voluto dir

tutto questo a solo fine di persuadere, che i contorni debbono essere dolci per esser veri; e che se nel vero ne vediamo alcuni, i quali compariscono taglienti, ciò proviene dall' essere nella natura il corpo illuminato tanto diverso dal corpo non illuminato, che amendue sono o veri lumi, o vere tenebre, il che non succede nella pittura, come ho detto avanti.

25. Se si considera quel lume, che sarà al contorno di una figura in paragone del lume, che si trova più sul colmo verso il nostro occhio, vi si troveranno sempre due o tre gradi di differenza. Perciò il pittore deve far lo stesso, mettendo un terzo colore nel contorno per mantenere il tondeggio. Alcuni de' pittori illustri per conseguire unitamente questi due effetti hanno fatta la giusta degradazione nel corpo principale illuminato, e gli hanno supposto per campo un oggetto oscuro di sua natura, e tenebroso. Così ha fatto più volte il Correggio. Chi vuol dunque produrre un effetto di vero rilievo in pittura, o in disegno, deve primieramente conoscere quanto può perfettamente la forma e la posizione del corpo che vuol rappresentare: poi deve considerare quale direzione prenda il raggio della luce relativamente alla linea orizzontale, cioè dove il suo occhio cade perpendicolarmente sopra. Questa considerazione gli servirà sì per intendere gli effetti della luce sul vero, come nell' idearsi degli oggetti che non vede. Deve indi considerare come si ha da collocare un oggetto, sia piano o tondo, affinchè riceva più luce, e possa con ugual angolo rimandarla all' occhio. Si hanno da fare queste considerazioni osservando la pianta e l'elevazione de' corpi.

26. I lumi o i corpi luminosi, de'quali facciamo uso in pittura, sono tre: il sole, il fuoco, e l'aria. Di quest' ultima si prevale più spesso la pittura, usandola in due maniere, una chiamandola lume serrato, l' altra lume aperto. Il lume serrato deve considerarsi come se fosse un altro nuovo corpo luminoso della grandezza della finestra, per dove viene il lume, e come se fosse anche nella stessa distanza. Questo lume è quasi un lume riflesso; perchè sebbene il sole stia dalla parte opposta fuori della finestra viene nondimeno il lume, e anzi più perfettamente e stabilmente; e perciò il pittore deve scegliere il lume di tramontana. Il lume aperto dell'aria senza sole è anche di un'altra sorte. Quando il sole è coperto da nuvole, il suo lume le attraversa producendo una chiarezza debole che viene però sempre dalla parte dov' è il sole. Quando il cielo è sereno, gli oggetti che sono all'ombra s'illuminano dall' ambiente; e al solito il lume viene come verticalmente. Se un oggetto molto remoto impedisce ad un altro i raggi del sole, il lume, che allora risplende, è come se il tempo fosse annuvolato. Del lume del sole scoperto è quasi superfluo che io ne parli, essendo impossibile imitarlo bene. Dirò soltanto che il lume del sole non ammette altra degradazione che la positura del corpo che lo riceve. Il lume del fuoco conserva la stessa regola del lume serrato, dovendosi sempre considerar la sua forza secondo la sua grandezza; e quanto più piccolo sarà il lume, più forte sarà la degradazione. Il lume dell'aria aperta col sole coperto è il più vantaggioso pel pittore, perchè tutto il corpo dell' aria è quasi ugualmente illuminato.

Le ombre si perdono quando il corpo luminoso è piccolo, cioè minore dell'illuminato; e la maggior parte di questo si troverà priva di lume, e le ombre che produce in altri oggetti andranno sempre slargandosi quanto più si allontanano dall' oggetto che le cagiona. Le ombre de' corpi che ricevono il lume da una finestra maggiore di essi corpi, si andranno sempre più ristringendo, e perdendosi quasi affatto più o men presto secondo la grandezza della luce. I corpi che sono al lume aperto senza sole saranno quasi senza ombre, e causeranno solamente una piccola privazione di luce agli oggetti che loro sono vicini, perchè tutta l' aria è piena d' una luce dispersa. Il lume del sole è di ugual forza in tutte le parti, e tutte le ombre cadono paralelle col corpo che le produce. È altresì d' uopo considerare che le ombre non sono quasi mai prive affatto di lume, e che sono oscure solamente in paragone d'altro lume maggiore. I raggi che vengono a'nostri occhi per riflesso d'un corpo illuminato, abbagliano la nostra vista in maniera, che non vediamo gli oggetti che sono in lume minore. Se quel grado minore di lume, che chiamiamo ombra in paragone del lume maggiore, diventa universale, come quando una nuvola copre il sole, allora vediamo chiari e distinti gli stessi corpi, che ci parevano ombrati, perchè non vi è più quel lume che ci abbagliava la vista per le ragioni ottiche non necessarie al pittore. Lo stesso accade quando ci ripariamo il lume con la mano, che meglio distinguiamo le cose ombrose; e quando ci accostiamo ai corpi poco illuminati, li distinguiamo meglio, perchè s' interpone meno lume tra noi e

il luogo ombroso, e non ci abbaglia la vista. Da ciò deve il pittore arguire che gli oggetti prossimi si debbono distinguere anche nelle ombre, e perciò egli non deve farli sì offuscati come quelle ombre che sono più lontane, e che finalmente si perdono in un colore misto di tenebre e di luce, quasi turchino per ragione de'corpi illuminati, che sono nell' aria interposta fra gli occhi e il luogo tenebroso. Finalmente si deve anche considerare la prospettiva aerea, e nello stesso modo che la lineare, in quanto alla diminuzione della forza del chiaroscuro. Supposto, per esempio, che sopra una pianta di riquadri, ciascuno d'una canna per lato, posti in prospettiva, avessi messo sul primo una figura, sopra al secondo e sul terzo altre; e supposto che mediante l' approssimazione del punto di distanza la seconda figura mi diminuisse una terza parte della grandezza della prima, la terza non mi diminuirà nè meno un quarto della seconda, e le altre quanto più s' allontanano dagli occhi sempre meno varieranno l'una dall'altra. Lo stesso succede nella prospettiva aerea; perchè se dalla prima alla seconda figura vi fosse un grado di differenza, dalla seconda alla terza sarà meno, e sempre scemerà la differenza, come osserviamo nei monti, e nelle città vedute in distanza. Una casa a me vicina differisce infinitamente in forza di chiaroscuro e di grandezza da un' altra consimile, che stia un miglio lontana; ma se si vede una città quindici miglia da lungi, la casa che è un altro miglio più in là, differisce quasi niente da quella sua simile della città, e lo stesso succede di due monti che si veggono da lontano. Non credo ne-

cessario dare qui di questo una dimostrazione scientifica, bastando l' esperienza che più chiaramente ne dimostra la verità. Ora lo stesso modo di degradazione è ancora nel lume. Dal primo al secondo oggetto vi sarà, per esempio, un grado di differenza; dal secondo al terzo in eguale distanza vi sarà molto meno; e meno ancora dal quarto al quinto. La degradazione sarà più o meno forte, secondo che il corpo luminoso sarà più vicino o lontano. Se è vicino la degradazione sarà forte, perchè i primi oggetti riceveranno molto maggior quantità di raggi di luce che non i secondi e gli altri seguenti, per la ragione che le linee de'raggi si fanno sempre più uguali e di minor angolo, come fa il punto della vista. Ma quando il corpo luminoso è molto lontano, come il sole, allora i raggi sono quasi paralleli, e differiscono sì poco in tutta la distanza dalla superficie del mondo illuminato in uno stesso tempo che la differenza è impercettibile alla nostra vista.

27. In generale due sono le cause per le quali si rendono invisibili i lumi più forti dei corpi. Una è la distanza dal corpo luminoso, e l'altra la distanza d' onde vediamo le cose. Quando queste due circostanze si combinano in un oggetto, allora resta molto debole di chiaroscuro il corpo che si vuol rappresentare; perchè se è distante dal lume, e vicino agli occhi, il lume generale sarà debole; ma il suo colmo sarà determinato e vivo, perchè essendo allora i nostri occhi vicini, veggono determinatamente quel punto dove si specchia il corpo luminoso. Quando poi un oggetto è vicino al lume, e lontano dagli occhi, il lume generale sarà forte,

ma il colmo del lume sarà diffuso o confuso nella massa del chiaro; perchè essendo questo colmo un solo punto nella distanza, diventa piccolissimo, e si perde nell'aria prima di giugnere al nostro occhio. Lo stesso è delle ombre; poichè quelle dei corpi vicini all'occhio debbono esser più lucide; ma il più scuro, o i luoghi dove il lume non può penetrare, devono esser forti e decisi. Al contrario le ombre generali degli oggetti distanti dagli occhi debbono essere più cupe; ma i siti più forti e piccoli si hanno da confondere nella massa, finchè s'interpone quantità d'aria che indebolisce l'oscurità delle ombre, e finalmente anche il colore.

28. Conviene considerare, che il chiaroscuro è quella parte della pittura che spiega le forme, ed il mezzo con cui si fa, che sopra una superficie diritta o uguale, compariscano corpi rilevati. I corpi non possono avere che tre sorte di forme, componendosi di superficie o dritte, o curve, o miste d'entrambe. Le dritte non possono essere che di una specie; ma le curve possono essere concave, o convesse, e le miste sono le più variate. Onde se l'arte de' lumi e delle ombre serve per ispiegare le forme, è necessario considerare che la linea curva non ha angolo, cioè nessuno stacco o diversità di grado di flessione. Chi cerca dunque esprimere col chiaroscuro una tal forma, deve osservare che dal passaggio del lume alla mezza tinta, e da questa all'ombra, e dall'ombra al riflesso, non ha da essere nessuno stacco di tinte; ma la degradazione deve essere impercettibile più o meno, secondo la natura della curva che rappresenta. I corpi angolosi, cioè composti di linee dritte, debbono

avere il chiaroscuro di tinte staccate, come è la loro forma, la cui superficie muta subitaneamente direzione. I corpi misti debbono anche esser misti di queste ragioni di chiaroscuro.

§ IV. *Del Colorito.*

29. L'arte del colorito è quella parte che nella pittura serve non solo per rappresentare semplicemente l'apparenza universale d'un corpo colorito, ma anche per far conoscere allo spettatore le qualità d'un corpo, e delle sue parti, cioè quelle che sono visibili; come per esempio, se sono tenere, dure, diafane, opache, umide, aride, e molte altre miste. I materiali sono i sopraddetti cinque colori, bianco, giallo, rosso, turchino, e nero. I colori secondarj o prime tinte miste di quelli, sono il narancio, il verde, il paonazzo, il cenerino, o bigio; e ciascuno di questi colori si compone di due primarj; ma se vi si aggiunge un terzo, perde tutta la bellezza, e si chiama questo prodotto una tinta.

30. Abbiamo due sorti di colori datici dalla natura, gli scuri-trasparenti e i chiari-opachi. Abbiamo altresì de' colori scuri-opachi, come sono certe terre; ma non possono mai arrivare alla oscurità de' trasparenti, come sono la lacca, l'azzurro, il giallo santo, il nero d'avorio e altri simili. La differenza che vi è fra un corpo trasparente, o diafano e l'opaco, è che i raggi della luce passano pel corpo trasparente, nè si arrestano sopra la sua superficie, come accade negli opachi. Il corpo misto di parti opache e diafane riceve i raggi della luce; ma parte ne resta sulla super-

ficie e parte ne entra e investe tutto il corpo di una porzione di luce, la quale fa allora in esso diversi colori . secondo che si formano replicati angoli de' raggi di luce. Dove la superficie resta illuminata imperfettamente, travediamo per la sua trasparenza quelle parti interne, dalle quali la luce non può riflettere a'nostri occhi; e perciò comparisce tenebrosa: al contrario, dove la superficie è priva di raggi di lume, vi vediamo a traverso quella luce che è sparsa dentro al corpo; e questo effetto aumenta la vivacità del colore del corpo.

31. Come nel suddetto caso il colore resta appannato, lo stesso accade anche nella pittura quando si mette un colore chiaro sottilmente sopra un altro oscuro: esso lo appanna e lo rende bigio; all'incontro l' oscuro messo sopra del chiaro ne accresce la lucidezza. Per tali ragioni un corpo semidiafano non comparisce mai di color puro nella parte illuminata, ma solamente in quella dove è penetrato dai raggi della luce, senza lasciar illuminata la superficie, come nella figura. Quindi è da osservarsi che per dipingere carnagioni delicate si debbono usare molto le tinte lividine; e in una figura di tale carnagione le tinte pure si debbono impiegar solo ne' luoghi dove la pelle sta tirata sulle ossa, perchè questi corpi essendo bianchi in sè stessi e la pelle trasparente, la luce quasi vi trapassa e riceve lume il corpo che è al di sotto. Quando il lume è molto forte ne'luoghi, dove sotto la pelle vi è del grasso sodo, vi fa anche quasi tinta pura; tirando più o meno al verdino secondo che quel grasso è più umido ne'luoghi dove la pelle bianca passa sopra. Ne'luoghi umidi

la tinta comparisce turchiniccia. Così ancora quando il sangue resta coperto d'una pelle bianca sufficientemente densa per impedire che la luce passi in tanta quantità da far comparire rossa la materia del sangue, questo allora fa la figura d'un corpo nero; e il bianco che vi passa sopra, non essendo di perfetta densità, comparisce turchino. Quando il sangue è solamente coperto di una pellicola trasparente, allora comparisce rosso anche nella superficie. Quando la pelle è intrecciata di venette sottilissime nella superficie, o passa sopra luoghi umidi cagiona una tinta porporina, o paonazzina.

32. Da questo che ho detto sin qui, si possono ricavare tutte le ragioni delle diverse tinte che sono nel corpo umano, e vedere quanto sia necessario osservare questa varietà, la quale fa conoscere la qualità propria di ciascuna parte. Si deve osservare in generale che quando l'ultima superficie è più chiara di sua natura che il corpo sotto, essa comparisce sempre come se fosse mista di particelle di tenebre, cioè nere. Al contrario, se la superficie è per sua natura di tinta più oscura del corpo sottopostovi, allora fa le tinte più pure e più trasparenti che non le farebbe se avesse al di sotto un corpo di uguale oscurità. Le carnagioni più grosse di pelle debbono essere meno variate, essendo un corpo più grosso e men trasparente quello che copre più perfettamente l'altro che è al di sotto.

33. Io ho promesso nel paragrafo del Chiaroscuro d'insegnare il modo di far comparire le ombre più vere di quelle che si fanno al solito; e perciò incomincerò qui a parlare con lo stesso or-

diue della natura e de'colori de'corpi luminosi. Ciò che sia in sè stessa la luce è una tra le tante cose che restano sotto quel velo che nasconde a tutti gli uomini la cognizione delle verità sublimi. Ci contenteremo dunque di parlare de'suoi effetti nel grado che ce ne può accertare l'esperienza. È verisimile che la luce non abbia colore alcuno, ma che venendo a noi, attraversando materie intermedie, si colorisca per le refrazioni che fa da un corpo all'altro fino al nostro occhio. Se la materia, per cui passa, o che la circonda, o v'è frammista, è sottile, uniforme e poca, la luce è più chiara e meno colorita e riceve con maggior grossezza il primo grado de'colori, cioè il giallo, e con maggior grossezza ancora il secondo grado di essi, cioè il nerancio; al fine il rosso, fino che riceve il turchiniccio, e si perde in tenebre. Da queste cagioni vengono i colori differenti de' corpi luminosi. Questi, sieno naturali o artificiali, danno il loro colore ai corpi che illuminano; e quante più volte si riflettono, e si rifrangono i raggi di detta luce, tante più si aumentano i loro colori. L'aria è la prima a ricevere il lume: perciò deve necessariamente tingersi del colore della luce, e quanto più l'aria sarà grossa, più si tingerà. Quando il pittore osserva bene questo, gli giova molto per l'accordo del quadro; poichè gli dà occasione di supporre una tinta universale che si mescola con tutti i colori, più o meno, secondo la quantità che vorrà supporre di quest'aria tinta interposta a' suoi oggetti. Deve inoltre considerare che i riflessi non solo portano seco il colore del corpo primo illuminato, ma anche parte del colore della luce. Questo pure

giova per accordare; e queste riflessioni saranno utili anche nella disposizione de' colori de' panni, de'quali parleremo in seguito.

34. Due sono le ragioni, per le quali vediamo il colore d'un corpo. Dico il colore d'un corpo, perchè non ispetta al mio discorso l'esaminare, se il corpo sia colorito per natura, o per la forma, sopra la quale il raggio del lume fa tale apparenza. Al pittore è necessario considerare ogni corpo come se avesse in sè stesso naturalmente quel colore che gli si vede. La causa che ce lo rende visibile è, prima, perchè il corpo riceve il lume, cioè che sta posto in maniera che i raggi del lume battono sulla sua superficie, e quanto più perpendicolarmente vi cadono sopra, tanto più riceve luce; la seconda è, perchè il corpo è collocato in modo che la luce che vi cade sopra può ritornare per angolo uguale al nostro occhio. Dunque il lume che vediamo sopra i corpi, non è altro che specchio della luce, cioè del corpo luminoso: dunque in quel luogo dove noi vediamo il lume più forte, ivi è che più si specchia il corpo luminoso: quello dunque è tutto tinto del colore simile al colore del corpo luminoso. Se il corpo che riceve il lume è diafano e di superficie pulita, non vediamo il lume che sopra un sol punto; ma se è appannato, cioè poroso, vediamo il lume dilatato, per le ragioni addotte nel paragrafo del chiaroscuro. In questa porosità il lume si riflette da una particella all'altra; e perciò vediamo più il suo proprio colore che quello della luce. Dove poi il raggio del lume cade per un angolo minimo sopra il corpo, là si perde parte del colore del corpo, e si fa una tinta

composta di tenebre, di luce e del colore del corpo. Finalmente ne'luoghi dove la luce passa totalmente, perchè non vi può toccare, sarebbe il corpo affatto nero, se non vi fosse lume sparso per l'aria e se il corpo non ricevesse un lume riflesso. Questo lume sarà tinto o del colore del corpo luminoso o del corpo che cagiona il riflesso mescolato col colore suo proprio e con quello della luce. Le ombre più profonde debbono essere della tinta dell'armonia generale, perchè di questa si suppone già tinta l'aria; e lo stesso s'intende di tutti i panni e di tutti gli altri corpi. Chi vuol dunque dipinger bene i lumi dei corpi quali che siano, e principalmente le carni, ha da sevirsi di colori opachi e impastar bene la sua pittura, affinchè vi sia un corpo atto a ricevere il lume e ricondurlo all'occhio.

35. Io ho posti i colori nell'ordine, con cui provengono dalla luce, incominciando dal bianco al giallo, al rosso, al turchino fino al nero. Or quelle materie che sono di natura atte a ricever l'apparenza del bianco, o del giallo, bisogna necessariamente che abbiano in sè parte di luce, o che sieno più atte a rimandare al nostro occhio i raggi del lume; e questo non potrebbe succedere che mediante una quantità di particelle spesse, composte e non uniformi, senza interstizj seguiti, e prive per queste ragioni d'ogni sorte di trasparenza; come vediamo che un vetro, il quale è in sè stesso uniforme e perciò trasparente, se è pesto e ridotto in finissima polvere, non è più trasparente e comparisce bianco per le suddette ragioni, finchè un corpo trasparente, come l'olio,

viene mescolato con esso; poichè allora gli ritorna parte della sua trasparenza, in quanto che il corpo oleoso che resta fra le sue particelle, è uniforme di trasparenza e unito perfettamente alle parti della materia. Questa è in generale la cagione per cui l'olio dà una certa trasparenza ai colori; poichè essendo un corpo umido che si addensa senza svaporare totalmente, resta fra i colori, o sia fra le loro particelle, un corpo diafano, nel quale la luce passa senza arrestarsi sopra la superficie. Ora se il colore è di sua natura porosissimo e di particelle in sè stesse piccolissime, in modo che vi entrino molte particelle oleose per una particella di materia del colore, questo allora si chiama colore di succo; e perciò si richiede una gran quantità di questi colori per fare lo stesso effetto che fa poco colore di quelli che chiamiamo di corpo, i quali sono di loro natura più densi; onde non s'intromette tanto olio come in quelli, e il lume si arresta sopra tali corpi e ritorna al nostro occhio. Dalle suddette ragioni si potrà vedere chiaramente da che dipenda la trasparenza de'colori. Il dipingere molto oleoso non può essere che pernicioso, perchè l'olio col andar del tempo si svapora e disecca, e al fine fa comparire il colore che eravi di sotto, facendo accostarsi le particelle del colore che stava sospeso nella densità dell'olio; e tanto più se all'incominciare d'un quadro ci serviamo di colori leggieri, o succosi. Questo ha fatto perire molte belle opere, come si vede in molti quadri della scuola veneziana, la prima che introdusse il dipingere molto oleoso e particolarmente nelle opere del Tintoretto. Hanno patito questa medesima dis-

grazia anche alcune opere bellissime de' Caracci: e perciò io consiglierei ai pittori che si servissero d'imprimiture di tele molto chiare, per evitare così l'annerimento dei loro quadri. Vediamo che così fecero Tiziano, il Rubens, il Vandeyck, i quali spesse volte hanno dipinto leggerissimo; ma essendosi serviti d'imprimiture chiare, i loro quadri si sono conservati bene e resi anche più lucidi di quello che erano forse al principio quando furono dipinti.

36. È dunque necessario che s'impasti bene con colore poco oleoso e pulitamente messo per il verso proprio ad ogni forma in tutta l'opera dal principio o la seconda volta che si ripassa; poichè al solito nell'abbozzare si ha da pensare alle masse principali e al tutto insieme; ma la seconda volta si può mettere più attenzione ad ogni parte più in particolare, osservando di mantener sempre in principio l'opera con tinte assai smorte, tenere e armoniose, vale a dire di color cenerino, per poter sempre crescere, rinforzare e ravvivare a tempo e a luogo i colori che si vogliono far più spiccare. Facendo il contrario è facile cadere in uno stile crudo. Al fine dell'opera si possono usare colori succosi, per fare alcuni tocchi leggieri e velar le ombre degli oggetti più vicini alla vista; e questo contribuirà moltissimo per far che le ombre compariscano vere; per la ragione che il colore trasparente lascia passare i raggi della luce in modo che non si arrestano sulla superficie per riflettersi alla nostra vista: sicchè non pare luminoso, ma vera ombra, benchè sia leggerissima. In questa maniera si potranno distinguere due ombre di dif-

ferente distanza, quantunque compariscano dello stesso grado di oscurità, facendo la più vicina ai nostri occhi di color succoso e trasparente; e la più remota con colori opachi che nel ricevere il lume farà l'effetto dell'aria interposta nella natura la quale riceve lume. Bisogna anche avvertire, di non fare tutti i corpi con colori succosi, perchè quelli che nella natura sono opachi, non vanno dipinti succosi.

37. Resta a parlare di ogni colore in particolare, cioè della mutazione che riceve mediante il chiaroscuro. Incominciando dal bianco, esso nella luce resta bianco, perchè come la luce tinge il lume dell' oggetto, o panno bianco, così tinge anche il bianco del quadro. La seconda tinta deve essere d'un colore un poco turchiniccio per via del paragone, per far comparire il lume tinto del corpo luminoso. Nella terza tinta deve mettersi un bigio tinto un poco del colore dell'accordo generale, nelle ombre sempre più scuro nello stesso modo, ma nei riflessi del colore della luce duplicata. Procurisi dunque di evitare l'occasione di aver a fare le ombre di un panno bianco più oscure d' un altro colore di sua natura più oscuro. Questo è in generale: si danno però alcune occasioni, nelle quali ciò è inevitabile. Quello che dico d'un panno bianco, s' intende anche delle carnagioni bianche, nelle quali conviene mantenere sempre le ombre chiare e lucide; e siccome il bianco esclude egualmente i tre colori, giallo, rosso e turchino; così le sue ombre debbono conservare lo stesso carattere, cioè di non pendere a nessuno di questi colori, quando non sia per evidente ragione di qualche riflesso.

Questa è una regola generale per tutti i corpi che si dipingono, i quali debbono sempre nelle ombre conservare lo stesso carattere che hanno nella luce.

38. Il giallo è il colore più chiaro dopo il bianco. Giallo perfetto è quello che non tira al verdino, nè al nerancio. Questo colore subito che perde parte di luce, perde anche la sua bellezza perchè è in sè stesso lucido. Al contrario ne'riflessi di suo proprio colore diventa vivissimo, perchè riceve volentieri la luce e la rimanda fortemente: essendo la luce per lo più gialliccia aumenta ancora il colore dei riflessi del giallo. Il rosso è il colore più vivo, e il terzo e il medio di tutti i colori. Il più perfetto rosso è quello che si allontana ugualmente dal nerancio e dal paonazzo. Questo colore si corrompe con facilità nei lumi e nelle ombre, ma se si suppone con lume gialliccio, lo riceve facilmente. Questo è il colore che batte e riflette più fortemente di giorno, ma non di notte. Ne dirò appresso le ragioni. Le sue ombre diventano facilmente forti, e ricevono difficilmente i riflessi d'altro colore.

39. Il turchino è il terzo colore e quasi l'ultimo grado della luce, e si accosta alle tenebre. I suoi lumi sono al solito corrotti dal colore della luce. I suoi riflessi, cioè del suo corpo proprio, restano più vaghi dei lumi, per causa di quel poco gialliccio della luce. Le sue ombre sono forti, ma si sporcano con facilità e ricevono facilmente i riflessi d'altri colori; ma non tinge facilmente gli altri corpi per riflesso senza un lume molto gagliardo. Il nero fa in pittura figura di tenebre; ma quando riceve lume si tinge con facilità del colore della

luce, e nelle ombre riceve facilmente i riflessi di altro colore.

40. L'impiegare i descritti colori spetta a quella parte della pittura che comunemente si suol chiamare *armonia*, benchè impropriamente, secondo il mio parere. L'armonia appartiene alle cose che hanno misura, sia di tempo, di quantità, di estensione, o qualunque dimensione che possa generare correlazione d'una parte coll'altra (*a*). Per trovar dunque l'armonia ne' colori bisognerebbe poter determinare e dare un numero a ciascun colore: la qual cosa sarebbe difficilissima e forse impossibile; perchè, supposto ancora che si volessero numerare i gradi degli angoli di refrazione che il raggio della luce forma nel prisma, vi vorrebbe uno studio grandissimo e nel tempo stesso alieno dalla pittura e inutile ai pittori e a tutti gli uomini. Deve dunque il pittore considerare che quella che chiamiamo armonia, la diciamo per modo di paragone, perchè nella pittura quella parte che più propriamente si può chiamare *accordo*, fa lo

---

(*a*) Senza pretendere d'oppormi a questa opinione di Mengs, io credo che vi sia vera armonia ne'colori. Un raggio di luce potrà fare nel nostro nervo ottico una sensazione forte o debole, e un altro raggio potrà nel tempo stesso produrne altra che temperi e moderi la prima, cosicchè qualunque di queste due sensazioni sarà talvolta da per sè sola disaggradevole, vibrando i nostri organi più o meno del bisogno; e congiunte faranno un effetto gradevole, correggendo l'uno l'eccesso o il difetto dell'altro; siccome due suoni opposti in una certa proporzione producono all'udito quella grata cosa che si chiama propriamente *armonia*. AZARA.

stesso in quest'arte, come fa l'armonia nella musica, supposto che sia l'armonia, la quale faccia nella musica quell'effetto che comunemente le si attribuisce. La dolcezza, o l'acutezza de'colori dipende dall'effetto naturale che cagionano ne'nostri occhi, o nei nervi ottici. I colori più chiari hanno più forza degli oscuri, perchè i loro raggi luminosi che ritornano al nostro occhio, percuotendo i nervi visuali, fanno in parte lo stesso effetto che fa la luce stessa coll'empiere di luce tutto l'interno dell'occhio e cagionando per la troppa forza una sensazione dolorosa negli occhi: il colore scuro non fa questo effetto, perchè non rimanda il raggio della luce. Essendo dunque i colori chiari i più atti per fare sensazione ne'nostri occhi, si debbono impiegare dove si desidera che l'occhio del riguardante si fermi, e osservi e senta che quella è la parte che il pittore ha voluto indicare come principale e la più notabile. Se la sensazione ha da essere dolce, come nei soggetti graziosi, bisogna mantener lungo tempo l'occhio del riguardante che scorra sopra il quadro in quella sensazione e fargliela perdere dolcemente; cioè che dal chiaro vada passando alle mezze tinte e non agli oscuri, e da quelle già scure agli oscuri e gradatamente ai più oscuri, senza saltar mai dall'oscuro all'oscurissimo. Al contrario, se il soggetto fosse di sua natura aspro, lo deve essere anche la scelta degli effetti del quadro, operando in ragione inversa, o all'opposto dell'antecedente.

41. I colori lucidi e puri, che parimente hanno più forza degli smorti, si debbono impiegare anch'essi nei siti più nobili del quadro e usarli

in maggiore, o minor quantità, secondo che il soggetto si vuole vivace, dolce, mesto, o altro. Ogni colore può essere mitigato col bianco e col nero, o pure con la composizione; mettendolo in modo che vi restino poche parti illuminate, perchè nelle ombre ogni colore si diminuisce e divien tenebroso. Il color rosso resta sempre aspro quando si usa puro, eccettuato che fosse velluto di qualche colore rosso di succo; mitigando questo la crudezza, per le ragioni suddette che i raggi della luce non si riflettono con tanta forza agli occhi. Bisogna inoltre che il pittore osservi di qual natura sia il colore dell'accordo generale; perchè, supposto che sia rossiccio, si potrà un color rosso impiegare nelle figure del secondo e del terzo piano; e il colore turchino si dovrà mettere in quei siti più vicini all'occhio, rifiutando per loro natura il colore dell'accordo generale. Così sarà ancora nei casi che il color generale sia diverso. Or come quasi mai non si dipinge in armonia rossiccia, il rosso al solito è il colore che più rifiuta l'armonia. De'colori misti, il nerancio è il più crudo, componendosi del colore più chiaro e dell'altro più puro. Il verde è il più grazioso, per essere composto del color più chiaro e del più oscuro; onde muove i nervi degli occhi senza faticarli. Il paonazzo è il più forte de'misti, perchè costa del più puro e del più tenebroso; e perciò fa anche una sensazione lugubre.

42. Dal detto finora si può trovare facilmente la via di variare infinitamente i colori, e d'impiegarli con ragione. Tralascio altre cose per non essere superfluamente lungo. Darò solamente un'altra regola generale per facilitare il modo di rego-

larsi nel bilancio dei colori in un quadro, secondo il carattere che gli si vuol dare. Devesi considerare quanto da principio ho detto dei cinque generi di materiali, che abbiamo per esprimere tutti gli oggetti che la natura ci presenta, e sono i cinque colori. Tra questi, due sono lucidi, due tenebrosi, e uno medio, che io ho chiamato il più puro perchè non appartiene nè alla luce, nè alle tenebre, ricevendo e riflettendo ugualmente l'uno e l'altro, cioè luce e tenebre. Di questi materiali si serve il pittore; e impiegando più o meno gli uni e gli altri, esprime differenti caratteri, per le diverse sensazioni che essi producono negli occhi nostri. Se il pittore facesse un quadro di bianco semplice e di nero, risulterebbe un accordo smorto, essendo uniforme, poichè sì il bianco, come il nero escludono qualunque altro colore, uno in luce, l' altro in tenebre. Ma se di questi due egli se ne serve proporzionatamente secondo l' idea che vuol far sentire al riguardante, servendosi ora più di nero, ora più di bianco, e ora più di mezza tinta, farà, non ostante l'uniformità del carattere di questi due colori, una sensazione smorta, allegra, o dolce. Accostando i due estremi, sarà forte e aspra; mettendo fra l'uno e l'altro grande intervallo di mezza tinta, sarà più dolce; e ponendo questa sempre vicina alla tinta più prossima, distinguendola isolamente quanto basta per distinguere gli oggetti, tale opera sarà dolcissima; separando i chiari in massa cogli altri chiari, e gli oscuri cogli altri oscuri, resterà maestosa e grandiosa; e finalmente adattando così, e mischiando infinitamente questi modi, potrà fare una viva, smorta, dolce, cruda,

tenera, o qualunque altra sensazione, che si vorrà far sentire agli spettatori. Se a questo si aggiungeranno colle stesse ragioni i colori, si potrà con essi aumentare infinitamente il significato, e i sentimenti che si vogliono produrre in chi guarda; ma bisogna che eviti di ripetere più volte gli stessi lumi, e gli stessi oscuri in forza e in grandezza, e procuri fuggire gli estremi, e attenersi sempre al vero e al verisimile, ricordandosi sempre che il chiaroscuro è la base di quella parte della pittura che si chiama comunemente armonia, e che i colori non sono che toni, i quali caratterizzano le specie de'corpi; e perciò si debbono impiegare con ragione uniforme al carattere generale e al chiaroscuro.

43. Nell' uso de' colori è altresì necessario osservare il loro bilancio, per trovare il modo d'impiegarli con grazia, e di accompagnarli bene. I colori, propriamente parlando, sono tre, il giallo, il rosso e il turchino. Questi non si hanno mai da adoprar soli ognuno per sè; ma se se ne adopra uno puro, si cerchi la maniera di metterveue un altro misto di due; come, per esempio, se s' impiega il giallo puro, gli si accompagnerà il paonazzo perchè questo è il prodotto del rosso e del turchino mescolati insieme; se si usa il rosso puro, si aggiugnerà per la stessa ragione il verde, che è il misto del turchino e del giallo; ma l' unione del giallo e del rosso che formano il terzo misto, è difficile ad impiegarsi bene, perchè è troppo vivo, per la ragione suddetta; onde bisogna aggiugnergli o accompagnargli il turchino. Questi colori secondo il modo anzidetto serviranno in maggior

o minor quantità secondo il carattere del soggetto: devesi però osservare che sempre si deve metter poco de' colori puri, o molto vivi in un quadro. Tutti i colori si possono accordare mediante il bianco e il nero: il bianco leva loro l'asprezza e li rende teneri; e il nero li smorza e gli sporca. I colori composti de'due primitivi si possono intenerire, o smorzare con un poco del terzo color primitivo. Quanto ho detto qui serve non solamente per fare i panneggiamenti, ma anche le carnagioni e i campi, incominciando a regolarsi sempre secondo la parte principale, cui si hanno da accordare tutte le altre.

§ V. *Dell'Armonia e del Colorito.*

44. L'armonia nella pittura è quell' effetto che piace all'occhio, come l'armonia nella musica piace all' udito. Ho parlato nel paragrafo antecedente dei cinque colori; poichè io non mi curo d'accordarmi coi matematici, che li dividono in sette, più o meno; contentandomi di parlare ragionevolmente, col dire che i colori principali sono tre, giallo, rosso e turchino. Il color d'aurora o nerancio, è composto di giallo e di rosso; il color violetto o porpora, di rosso e di turchino, e il verde di giallo e di turchino. Così essi non formano che delle tinte, e non dei colori. Il bianco e il nero ci sono necessarj per far i tre altri colori più chiari o più oscuri; poichè altrimenti essi non basterebbero per comporre la varietà che è necessaria in un'opera grande di pittura; come non si potrebbe fare in un clavicembalo una sonata in una sola ottava: sicchè il bianco e il nero servono per far l' armonia più graziosa, o più grave.

45. Per venir dunque all'armonia diretta di un quadro, bisogna che i pittori facciano in maniera che nelle loro opere vi sia di tutti i colori in ugual quantità, sì semplici che composti; e tutta la difficoltà per comporre un'opera di gusto grande e bello deve consistere nel saper trovare i luoghi dove collocare i detti colori. Per esempio, l'armonia generale d'un quadro si ha da regolare sempre secondo la tinta generale che le dà il lume; come sarebbe a dire, che essendo schiarito dal lume del sole, bisognerà mantenere l'armonia del tuono della luce, che sia giallicia; perchè questo lume tingerà del suo colore tutte le cose illuminate dal suo lume direttamente; e le cose riflessate o schiarite da'corpi, che ricevono il lume del primo corpo luminoso, raddoppiano il colore dello stesso primo corpo; essendo l'aria interposta già tutta tinta del primo lume; nella stessa maniera che le cose in degradazione che si perdono nell'aria saranno perdute nello stesso tono, perchè tutti i corpuscoli dell'aria interposta sono tinti dello stesso colore. Le ombre parteciperanno della stessa tinta per due ragioni: la prima perchè non si dà ombra che non sia riflessata; e se nol fosse, sarebbe tenebra perfetta, cioè nero puro, e senza colore; e la seconda perchè se questo potesse accadere, bisognerebbe che l'ombra partecipasse più o meno del tono generale, perchè l'aria che vi passa sopra, o, per meglio dire, che passa tra gli occhi e l'oggetto che si vede, le darà come una velata del tono dell'armonia generale. Parimente se un quadro ha da rappresentare oggetti schiariti dal giorno senza sole, o dal lume dell'aria pura di qualche finestra situata

a tramontana, l'armonia sarà turchiniccia; e si debbono osservare le stesse regole suddette; e così si ha da procedere cogli altri colori di lume, siano d'aurora o di tramontar del sole. In tutte le armonie bisogna necessariamente osservare quai colori siano più opposti ai toni dell'armonia, e metter gli stessi colori nel più davanti del quadro; perchè la stessa armonia rifiutandoli, li fa comparire avanzati e distaccati; ma ciò s'intende unendoli cogli altri per la loro propria degradazione in essi medesimi, come ho detto di sopra. Così il colore che sarà più accordo coll' armonia generale si deve mettere nell' ultimo piano, poichè da sè stesso si perderà nel totale.

46. È necessario per questo effetto, che il pittore faccia uno studio particolare sulla dignità e qualità de' colori: onde intenderà, che quando, per esempio, dico che il giallo è un colore luminoso di sua natura, è una conseguenza il collocarlo dove si desidera che il lume brilli, secondo le regole che darò nel paragrafo seguente.

47. L'oscuro è più proprio del lume a comparire avanti, per cagione che l' aria schiarisce tutti i colori foschi. Per conseguenza se un colore è oscuro si può credere che il pittore abbia supposta poca aria tra i suoi occhi e l'oggetto rappresentato; il che non si può dimostrare con tanta evidenza nelle cose chiare, perchè tutto il chiaro che si faccia in pittura comparirà sempre debole in paragone del lume naturale; e perciò gli abili artisti hanno sempre fatto nella parte davanti de' loro quadri qualche massa oscura nel primo piano.

48. Il rosso è il color più vivo, ma nello stesso

tempo il più rozzo, perchè di sua natura non ha niente che fare nè con la luce, nè con le tenebre: ammette però l'una e l'altre, perdendo della sua purità, come ho detto di sopra. Bisogna collocarlo dove si vogliono mettere le parti più brillanti, e più avanzate; perchè di sua natura non si può mettere molto indietro senza frammischiarlo col violetto, o col nerancio. Se si volesse collocarlo nella parte luminosa del quadro, si potrebbe fare senza mescolarlo col bianco, altrimenti resterà sempre rozzo.

49. Il turchino è un colore di sua natura ombroso. Si ha da collocare ne' luoghi oscuri della composizione; e allora convien guardarsi di mescolarlo col bianco, il quale produrrebbe sempre un color d'aria, che in vece di far avanzare, farebbe arretrare e perdere il vigore della sua qualità.

50. Il nerancio per le stesse ragioni non si potrebbe impiegare che nei luoghi luminosi e avanzati.

51. Il violetto non si deve impiegare che nei luoghi ombrosi partecipanti di turchino, che è ombra; e del rosso che fa avanzare e dà per conseguenza un certo sugo e forza, che lo preserva dal tono dell' aria.

52. Il verde è il colore più dolce, perchè è composto d' un colore luminoso e di un tenebroso; e perciò forma una mezza tinta molto grata.

53. I due estremi, cioè il bianco e il nero, s'impiegano nella stessa maniera l'uno e l'altro, perchè annichilano tutti i colori, non avendone alcun proprio; e per questa ragione possono servire al giudizioso artista per accordare i colori più contrarj. Potrei su di ciò addurre molti esempj; ma

ne sceglierò due de' più eccellenti. Il Rembrant ha accordato i colori più incompatibili con le ombre, dove non ha manifestato che un piccolo luogo di questi colori schiariti, ed anche con molto giudizio, facendoli comparire lontani l'uno dall' altro; o se per la sua composizione è stato costretto ad avvicinarli, artificiosamente ha oscurato l' uno e schiarito l'altro; poichè se gli avesse posti congiunti, non avrebbero rappresentato che luce ed ombra secondo i gradi del chiaroscuro. Al contrario il Baroccio ha fatto entrar ne' suoi quadri un'amabile armonia, avendo schiarito tutti i colori col bianco, con cui toglieva loro tutto il vigore; e con questo mezzo egli accordava tutti i colori più nemici, e faceva che il suo quadro formasse un chiaroscuro ben tondeggiato ed inteso, ove non si vedevano a un dipresso che delle tinte. E per dare un' idea dei differenti gusti che potrebbero stare ugualmente bene, io dirò che il Rembrant ha dipinto tutti i suoi soggetti come se ei gli avesse veduti in una cantina, dove non entrasse che un piccolo raggio di sole per rallegrare la sua armonia, e che non vi era lume più di quel che bisognava per distinguere a un dipresso i colori l'uno dall'altro. Il Baroccio al contrario sembra aver vedute le sue storie nell'aria o nelle nubi, dove fra lume e riflesso non restava quasi nessuna ombra, e per l'abbondanza del chiaro non formava che un quadro risplendente.

54. Secondo che io credo, i pittori giudiziosi devono mettere questi due gusti differenti ciascuno a suo luogo; ma tra i due estremi a me pare che il Rembrant vaglia più del Baroccio; poichè il

gusto di quello si può trovare nella natura, quello del Baroccio non è che nella immaginazione. Facciasi dunque ciò che è vero. — Voglio ora descrivere i colori che in tutti i lumi, o senza alcuna affettazione possono fare una gradevole alleanza, come dirò appresso.

55. Io ho dunque detto che con tre colori si formano tutti i colori. I puri sono i più degni e di maggior vigore che i misti; e perciò bisogna collocarli nel luogo dell'opera che si vuol fare più visibile e più rimarchevole, e guardarsi di metterli al fine di un quadro o anche di un gruppo. Due colori puri non si conformano mai bene; poichè siccome qualunque bellezza non è che una varietà unita, per conseguenza in due colori puri si richiede un terzo per unirli; altrimenti vi sarebbe varietà, ma non unione. Tre colori semplici neppur faranno mai un effetto perfettamente gradevole per la stessa ragione dei suddetti, ma saranno non ostante men disaggradevoli che due soli. Questo s' intende in generale dei colori che hanno lo stesso grado di forza e di purità; poichè ho già detto di sopra che facendo uno tutto chiaro e l'altro tutto oscuro per il bianco e per il nero, formeranno chiaro ed oscuro, e non saranno più due colori, essendo annichilati dai due distruttori della loro bellezza.

56. Bisogna dunque, per legar bene i colori, osservare che di tre si ha da mescolarne due per fare una composizione, e il terzo si lascerà puro: con questo mezzo si avrà unione e varietà. Se fosse bisogno impiegarne due soli, si mescolerà in tutti e due del terzo. Per esempio, il violetto

e il giallo saranno sempre bene uniti se si carica di turchiniccio il violetto. Se si mette il rosso molto caricato nel giallo, si farà un giallo verdiccio.

57. Il rosso e il verde uniti insieme andranno ugualmente assai bene. Anche il turchino e il nerancio si potranno impiegare, ma con l'avvertenza che il rosso e il giallo sono troppo vivi in paragone del turchino che non è che quasi una tenebra; onde bisogna sporcare la vivezza del nerancio per contrappesare l'ombra del turchino. Per questa ragione il turchino un poco verdiccio e il vermiglione, che fa una specie d'aurora, vanno molto bene insieme. Con queste regole si possono sporcare saviamente tutti i colori in modo che non compariscano nè crudi, nè duri. In questa regola non si comprendono solamente i panneggi o altre cose tinte, ma anche i fondi e le carni. Solamente io raccomando ai pittori di decidere sempre le cose principali prima di tutte le altre, e pensare che le regole hanno da servire per ispiegare il bello della natura e non per fare il contrario. Per far questo, un pittore ha da leggere e da studiar bene la storia del soggetto che vuol rappresentare, per sapere qual lume, qual tempo, qual giorno e quali personaggi ha da mettere, e in qual secolo fu l'avvenimento; poichè sarebbe molto improprio dipingere un re con abiti sporchi e di colori bruni o molto mischiati; come sarebbe ugualmente improprio dipingere una ragazza in vesti brune, un fanciullo con colori ardenti, un eroe di color di rosa, o altro colore molto chiaro e vivo; un filosofo di color cangiante, ecc.; come ancora di fare un panneggio di tela o di grandi stoffi con un

colore anche succoso e trasparente, come di velluti o di rasi. Sarebbe pure molto improprio di fare un festino o convito degli Dei con l'imitare la forza e il colorito del Rembrant; come sarebbe assurdo rappresentare Enea nell' inferno sul gusto del Baroccio; poichè un soggetto malinconico deve ispirar tristezza a chi lo mira, e per conseguenza non ha da esser composto di colori vivi e allegri. Le opposizioni si hanno da fare ne'colori semplici e bruni: il lume non ha da comparire di un buon tempo, nè di un'armonia gradevole; i lumi si hanno da concentrare in un luogo solo, e non hanno da essere nè molti, nè dispersi, come dirò nel paragrafo seguente.

§ VI. *Della Composizione.*

58. La composizione ha bisogno di molte cose. Primieramente fa d' uopo che il pittore sappia immaginarsi bene la storia dopo d'averla letta più volte finchè l'abbia ben imparata a mente. Nè deve contentarsi de' soli passi scelti, ma deve studiare l'intiera storia per conoscere i caratteri dell'anima di tutte le persone che ha da rappresentare. Questo non può sapersi senza esaminare tutta la loro vita per giudicare con quale mira si faccia l'azione in cui si hanno da rappresentare; perchè un uomo cattivo può fare un' azione apparentemente buona; ma il pittore deve non ostante far trasparire il carattere, sia nella figura, sia nella fisonomia della persona, o mostrando la ragione che lo fa operare. Bisogna anche trasferirsi al tempo, al luogo ed ai costumi delle genti che si

vogliono rappresentare, e dar loro i vestiti proprj della nazione e del secolo in cui vissero; e in caso che non si possano trovar monumenti nè libri che lo dicano (*a*), si procuri conoscere le nazioni, dalle quali hanno preso i loro costumi, le loro leggi, le loro armi; o ancora le nazioni lontane o vicine, donde hanno tratti gli usi, come i Greci dagli Egizj, o i Romani dai Greci, ecc.; e con ciò si hanno da leggere gli autori che trattano delle loro passioni principali, per formarsi una vera idea delle persone. Si può anche in qualche occasione trarre utile dai loro usi presenti poichè le nazioni non si cangiano spesso totalmente, e questi unirli coi costumi degli antichi più esemplari. Bisogna altresì denotare il paese o con gli alberi o col clima, o coi fiumi, o col mare, o con gli edifizj, architettura o gusto delle belle arti; poichè non si mette l'Apollo di Belvedere in un edifizio di Babilonia, o in una figura moderna un martirio d'un santo di mille anni prima. Bisogna anche pensare al sito particolare, per imma-

(*a*) Può servire molto ai pittori l'opera del signor Lens, pittore, intitolata: *Le costume, ou essai sur les habillemens et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*, stampata in Liegi nel 1776 in un tomo in 4.° È peraltro mancante di molte cose, e in ispecie di quelle che riguardano gli Ebrei e i Cristiani. Certe erudizioni vanno soggette a critica, e ci vorrebbe la mano di un letterato per ripurgarla, e far uso delle edizioni buone e del testo originale degli autori, non delle traduzioni. Sono anche poco esatti i monumenti riportativi, e quasi fatti di maniera. FEA.

ginarsi bene il lume del luogo che conviene al soggetto, e fare i mobili e l'architettura interiore che sia propria allo stesso soggetto; e considerar generalmente che il mondo non è stato lo stesso in tempo di Caino o di Enoc, come nel nostro; e che allora non si fabbricava con l'ordine composito, e che gli ornamenti e il lusso non erano in uso; e finalmente si ha da sapere in quali secoli si sono inventate le une e le altre arti e scienze, o quando si sono introdotte in un paese, quando hanno fiorito e hanno goduto il più alto punto di perfezione e la loro caduta, e quando era il più barbaro, ecc.

59 Non mi resta ora che parlare direttamente delle regole della composizione delle figure. Le regole da osservarsi in ciascuna figura, sono principalmente il contrasto o la contrapposizione dei membri, l'espressione, la convenienza, la qualità e l'età delle persone.

60. Il contrasto, o sia contrapposizione de'membri, consiste che se si vuole far andare avanti un braccio, si deve far retrocedere la gamba dalla stessa parte, e anche l'altro braccio in contraccambio ha da retrocedere e avanzare la gamba dallo stesso lato. Le due braccia non devono avanzarsi ugualmente, perchè non si possono far retrocedere le due gambe senza far cadere la figura. La testa deve inclinare da quella banda dove il braccio è alzato, e voltarsi da quella parte dove la mano è più avanzata. Se vi è una figura in piedi, la gavolla interiore del piede che pianta, deve corrispondere alla fontanella del collo, come spiegheremo nelle figure del paragrafo della ponderazione.

61. Nessun membro ha da formar un angolo retto, nè mai due membri hanno da esser paralleli tra loro. Una mano non deve venir mai palma a palma coll'altra, nè alcuna estremità ha da essere in linea perpendicolare, nè orizzontale coll'altra, nè si ha da rincontrare un piede e due mani, nè i piedi, ed una mano che formino una linea dritta obliqua: questo sarebbe un errore.

62. Per venire al gruppo, che è un'unione di molte figure, le quali tutte hanno da legarsi fra loro strettamente, questo si ha da comporre di numero dispari; come di 3 5 7, ecc. Di tutti i numeri pari, quelli che si compongono di due dispari, sono i più tollerabili; ma i pari doppj non si possono usar mai con buona grazia. Quelli del primo ordine sono, per esempio, 6 10, ecc.; gli altri 4 8, ecc Ogni gruppo ha da formare una piramide e nel tempo stesso ha da essere di forma rotonda il più che sia possibile, cioè nel suo rilievo. Le masse più serrate debbono essere nel mezzo del gruppo, procurando sempre di mettere le parti piccole agli orli, per fare che i gruppi riescano più gradevoli e leggeri. Bisogna guardarsi di non fare troppo di sfondi, cioè di non fare figure semplici; ma di metterle di profondità, come in larghezza; perchè ciò darà un'aria sempre più gradevole per la varietà delle grandezze delle figure e de' giuochi e degli accidenti del chiaroscuro che s' incontreranno sempre in somiglianti casi. Si ha da osservare parimente, come ho detto di sopra, che non vi sieno mai molte estremità in linee rette, sieno orizzontali, perpendicolari od oblique; che nessuna testa s'incontri orizzontalmente,

o perpendicolarmente, ed obliquamente, o che qualunque estremità, come teste, mani, piedi, possano formare una figura regolare, come triangolo, quadrato, pentagono, ecc.; che mai i due membri non abbiano una distanza uguale fra loro, nè si veggano due membri, due braccia, due gambe di una stessa figura in iscorcio uguale; finalmente che nessun membro sia ripetuto; e se si mostra la parte esteriore della mano destra, bisogna far vedere la parte di dentro della sinistra, e si procuri mostrar sempre le parti più belle, che sono generalmente tutte le giunture, cioè a dire, il collo, la spalla, il gomito, il polso, il fianco, il ginocchio, le gavolle, il dorso, il petto. Queste parti sono belle per due diverse ragioni: le estremità e le giunture sono molto gradevoli a vedere, perchè in esse si può mostrare molta espressione e scienza; e le altre, come il dorso e il petto dell' uomo, sono le più grandi e le più belle per far venire in un gruppo una gran massa di quasi un medesimo colore molto gradevole, come è la carne, e per dare un grato riposo agli occhi, sia in chiaro, sia in oscuro. Nelle donne qualunque parte nuda è molto gradevole a vedersi, tanto davanti, come di dietro, all' eccezione di quelle che la decenza vuole occulte. Bisogna non ostante osservare che col saper nascondere certe parti a proposito si aumenta la bellezza e la grazia; poichè è certo che un petto non interamente scoperto accresce spesse volte la bellezza, come ancora nel resto del corpo; nascondendo qualche volta a un dipresso quei luoghi che uno desidera vedere, si dà loro una grazia che non avrebbero essendo del tutto

scoperti. Così quelli che fanno delle nudità più che onestamente esposte non ecciteranno nei riguardanti che la lubricità, senza riportarne stima, perchè l'arte non dipende da queste cose. Le ragioni per le quali le donne nude in pittura piacciono più degli uomini, sono due: la prima è che il loro colorito è molto più gradevole e il chiaroscuro più tondo, e per conseguenza le masse sono più graziose; per la qual ragione comparirà sempre meglio un giovane bello che un uomo robusto: la seconda ragione è perchè più di rado vediamo la bellezza, come noi la dipingiamo; in conseguenza ci pare più ideale e sublime che il corpo dell'uomo che siamo padroni di vedere quando vogliamo. V'è anche una terza ragione che ognuno indovinerà.

63. Se fosse necessario mettere più gruppi insieme, si osservi la stessa regola che io ho data per un gruppo di numero dispari di figure, come anche in tutta la storia: bisogna mettere numero dispari di gruppi: nel caso però che i gruppi, o le piramidi non abbiano luogo nel numero dispari per larghezza, se ne potrà mostrare uno intiero e due mezzi ai lati: di poi bisogna osservare che si abbia la profondità per venire sempre allo stesso numero. Osservisi ancora che la figura principale deve star sempre nel gruppo di mezzo, e se molte sono ugualmente principali, si procuri di metterle tutte verso il mezzo. Quella deve sempre trovarsi nel secondo piano e non mai nel primo, affinchè vi sia qualche cosa che rinserri l'occhio e si possa far risaltare per mezzo del chiaroscuro e della prospettiva. Bisogna pure che la composizione in

generale faccia sempre un semicircolo, sia concavo o convesso; perchè in tutte e due le maniere si avrà il più brillante nel mezzo.

64. Conviene altresì aver riguardo generalmente alla varietà, cioè a far vedere tutte le parti più belle del soggetto in generale e delle figure; senza però prendere il vizio di far sempre mostra di certe parti, e di nasconderne altre. La varietà è una cosa molto essenziale, e per conseguirla si ha da procurar di mostrare tutte le parti più belle del soggetto e di ciascuna figura in particolare, ma senza cadere nel vizio opposto. Quando si possa, si mettano nella composizione persone di ogni sesso e di ogni età; il che produrrà una varietà gradevole nell'espressione e nell'azione; e si baderà inoltre che nel tutto insieme vi sia simmetria e bilancio eguale dall'una e dall'altra parte del quadro, ma senza metter peso sopra peso, nè peso contra peso in linea orizzontale, o perpendicolare.

§ VII. *Della Grazia.*

65. La grazia è quasi impossibile a definirsi; poichè è un dono di Dio, o della natura che in sè stessa non è se non se un'armonia corrispondente con quella che si trova insieme nell'Essere e in tutti gli uomini. Non voglio dunque parlare della stessa grazia; ma procurerò di descrivere solamente gli effetti che produce nella nostra arte. Quest'armonia non è semplicemente ne'colori, o nelle forme, nè nel chiaroscuro, ma è in tutto, e non vi è, essendo privata di una di queste parti. Moltissimi la confondono con la bellezza; ma la

bellezza ne è una parte che nella pittura appartiene propriamente alle forme. Altri la pongono nell'armonia; ma questo non è il suo vero essere, perchè questa parte non riguarda che la scelta dei colori, e non è che un' ultima parte; poichè essa medesima ha bisogno del chiaroscuro per esser messa in opera e presentata alla vista.

66. Il chiaroscuro non è neppure la parte, nella quale essa consiste, perchè ha per proprio di mostrare la rotondità, o forma delle cose, e serve per determinare tutte le altre parti; poichè consistendo la nostr' arte nel rappresentare sopra una superficie piana cose rilevate, queste senza la parte del chiaroscuro resterebbero per il semplice contorno sezioni di figure e non figure nella loro rotondità. Noi conosciamo peraltro che senza queste parti la grazia non è giammai a perfezione; ma la parte dove essa regna è la varietà; perciocchè noi vediamo chiaramente che per bella che sia una cosa, essendo sola non forma niente di grazia: per conseguenza la bellezza è una parte separata che noi segregheremo, e ne faremo un altro paragrafo.

67. Noi parleremo qui direttamente della grazia che è necessaria ai pittori. Essa è di due specie; naturale alle cose e composta di altre cose. Quella che è naturale alle cose, è direttamente quella che si trova in tutto e in noi medesimi; e si può congiugnere con ciò che si chiama bellezza. La composta è quella, in cui molte cose, le quali hanno già in sè stesse la grazia, sono unite insieme per le regole dell' armonia e della bellezza, e formano con questo una terza cosa che non è più nè bellezza, nè armonia, e la quale per le

parti della grazia naturale alle cose si trova in questo oggetto unita e composta, e con questa ci incanta; essendo questa parte più naturale a noi medesimi. Ci rende anche le altre parti dell'arte come accessorie e più fredde, perchè non hanno la parte omogenea che ha la grazia, la quale è questa vera armonia composta di cose variate. Non c'è uomo al mondo, il quale possa non essere incantato e intenerito per qualche cosa; e questa passione non si forma nella natura se non per questa grazia, ancorchè nella sua forza stessa sia differente. Finalmente io conchiudo che non vi è che essa sola che ci tocchi.

68. Ora io non parlerò d'avvantaggio di ciò che essa sia; ma dirò le ragioni e il modo col quale si deve rappresentare nella pittura. Quest'arte dunque consiste nel rappresentare ogni cosa che ha forma, che ha colore, e che in conseguenza della forma ha chiaroscuro o tenebre o lumi per sua natura creati. Se si vuole pertanto fare un oggetto perfettamente grazioso, si dia a ciascuna di queste la varietà in esse medesime, la quale darà loro la grazia. Poi si consulti questa stessa varietà per aggiugnere le tre parti. Si comporrà in questo modo una cosa che sarà tutta grazia, poichè ciascuna di queste parti ne ha; e bisognerà osservare che è grazia di non metterne per tutto in egual parte, perchè se essa fosse per tutto, non sarebbe più varietà, che è quella parte la quale deve comporre la grazia.

69. Si vede chiaramente che un semplice colpo può avere della grazia, come si vede disegnando un contorno o una lettera, la quale, purchè sia

variata in forma e grossezza, acquista una grazia che non ha nella sua forma; poichè contornando questa lettera d'un'egual forza e grossezza, non avrà nella sua forma alcuna grazia se non quella che le dà la stessa varietà nella forma ancora.

70. Per la stessa ragione della varietà succede eziandio che le cose nuove ci piacciano; poichè se noi vi siamo accostumati, non ci piaceranno tanto, essendo ciò la medesima cosa, e non essendovi varietà; onde senza bellezza ci può incantare e parer il grazioso; perocchè essa è variata di cose che, noi siamo assuefatti a vedere, intendere e gustare. Per la stessa causa i vecchi non sono più sensibili alle passioni della novità: tutto è loro noto, e niente trovano di variato di tutto quello che hanno veduto e che conoscono perfettamente.

71. Dunque per mettere questa grazia in pittura e con essa toccare i nostri sensi, bisogna dare all'occhio della varietà, perchè con questa medesima varietà si conserverà lo spirito del riguardante nel piacere della novità. Come tutte le cose divengono nojose per la lunghezza e specie seguita; così per la varietà si rendono gradevoli, e si fa scordare al riguardante una cosa per l'altra, conservando per lui la novità. Con questo mezzo si potrà ancora fargli rimarcare ciò che si vorrà, perchè dove si metterà meno di varietà, il di lui spirito sarà meno interrotto, e se ne ricorderà più che delle altre parti, le quali erano tutte variate; in quella guisa che in un mazzetto di fiori distinguesi più presto una rosa o altro fiore grande, che mille altri piccoli fiori variati. Perciò bisognerà che ve ne siano di tutte le grandezze e va-

rietà. Allora si vedrà meglio il grande che i piccoli; ma i piccoli faranno scordare di tempo in tempo del grande; e l'occhio si rigetterà di nuovo sopra il fiore grande e bello con maggior curiosità per non aver esso che quella grazia naturale alla rosa, e che sarà accresciuta per le grazie degli altri; essendo tra di loro una grazia per la varietà che è composta di grazia naturale alle cose.

72. Per parlare più chiaramente di questa grazia necessaria ai pittori, io parlerò della grazia di ogni parte della pittura, cioè del disegno, del colore, della composizione e del chiaroscuro; ma primieramente comincerò dalla grazia che si deve direttamente osservare nel disegno.

§ VIII. *Della Grazia nel contorno.*

73. La grazia nel contorno consiste principalmente in quella parte che si chiama eleganza. L'eleganza è principalmente ciò che si chiama il corrente del contorno, unito alla varietà delle forme, perchè senza questa varietà non vi è eleganza. Questa si trova qualche volta anche senza la correzione; perchè la correzione è parte della bellezza, non della grazia; ma l'eleganza è ciò che appartiene alla grazia. Da questa procede che tre pittori che io addurrò per esempio a mostrare la differenza, cioè il Correggio, il Caravaggio e il Rubens, sono tutti tre ugualmente lontani dalla vera severa bellezza, o almeno dalla correzione; ma la differenza è grandissima nella grazia ed eleganza. Il Caravaggio non avea nè varietà, nè correzione; e perciò era tutto cattivo nel disegno.

Il Rubens non avea alcuna correzione o bellezza; ma era più variato che l'altro, perciò un poco più sopportabile. Il Correggio era scorretto come gli altri due; ma aveva una certa grazia, varietà ed eleganza che fanno quasi scordare la scorrezione, ed ha avuto per questa varietà di forme e grande eleganza, un gusto il quale ci ha prodotto un gusto di disegno nella pittura dei più nobili e belli, toltone un poco troppo di uguaglianza di forme, cioè il gusto dei Caracci. Intanto poi io separo l'eleganza dalla grazia, perchè tengo che la grazia del disegno consista nella varietà ed eleganza unite; e che non si possa chiamar grazia se non quando vi sono tutte due, come nel Correggio. Questa eleganza consiste nel guardarsi da uno degli estremi nelle forme e nel trovare una certa uguaglianza fra i contorni concavi e i convessi. Il Rubens ha abusato delle forme convesse che rendono grossolane tutte le cose: in vece di che il Correggio, avendo ugualmente usato de' contorni concavi, come de' convessi, ha rese le sue opere eleganti e svelte. Il Caracci ha un poco troppo usato de' convessi. Si può anche osservare la stessa cosa nella differenza del gusto antico; poichè tutte le statue del gusto sublime, o sia del primo ordine, hanno il gusto. Si vede chiaramente la differenza nel cortile del palazzo Farnese tra il bell'Ercole di Glicone (*a*), e l'altro accanto; come anche si vede nei restauri che sono stati fatti a quella statua e anche alla Flora. La medesima cosa si osserva nella statua

(*a*) Ora andato a Napoli; ma per un tenue compenso se ne è lasciato un gesso nella galleria. Fea.

del Comodo nello stesso cortile (*a*), e hanno tutte queste mancanze di esser prive di eleganza. Per questo succede che il bell'Ercole, che è del gusto sublime, con tutta la sua grossezza e forza pare leggiero da lontano (*b*); al contrario le altre, benchè di minor grossezza, pajono grossolane. Questa medesima eleganza si trova in tutte le statue del primo ordine, cioè a dire nel Laocoonte, nell'Apollo di Belvedere, nella Venere di Firenze, ancorchè un poco meno, e nel Torso di Belvedere; e ciò è direttamente la parte, nella quale si distingue il grande gusto greco, dal gusto che si chiama romano, nell'antichità, nel quale si trova sempre una specie di durezza e mancanza di eleganza.

74. Se il Domenichino avesse avuta questa parte, sarebbe stato ancora più eccellente; ma la mancanza di essa lo mette in un grado più basso. Raffaello sarebbe stato molto elegante se avesse fatto un poco più tondo, cioè a dire, se in qualche luogo non avesse slungato troppo le linee dritte; ma nella proporzione della varietà delle linee è stato eccellente; e senza di quella imperfezione sarebbe stato quasi uguale agli antichi del primo ordine. Per questa ragione non è stato felice nelle donne e nella natura delicata; ma principalmente è stato ammirabile nella natura nervosa. Quando poi ha voluto fare grazioso, ha dato sempre troppo

---

(*a*) Cioè Atreo che porta sulle spalle il figlio di Tieste suo fratello, da lui ucciso. Si chiama volgarmente Comodo per la testa postavi modernamente. Vedi la *Storia delle arti del dis.*, *tom II*, *pag.* 400. FEA.

(*b*) Si veda qui avanti, vol. I, *pag.* 326. FEA.

nel tondo, o nel piatto. Michelangelo non conta niente affatto nell'articolo dell'eleganza che non ha conosciuta. Quasi tutti gli altri pittori sono stati imitatori di lui, o della natura: per conseguenza non ci serviremo di loro per esempio; perchè se vi è troppo di tondo, ancorchè sia variato di grandezza, non avremo l'eleganza. Tale difetto si trova nel Rubens. Anche i mezzi piatti e tutte le altre forme troppo sovente replicate, guastano l'eleganza; perocchè questa eleganza consiste principalmente nel cambiare le forme avanti ch'esse siano perfettamente definite, perchè quando sono terminate fanno bensì la varietà, ma non l'eleganza; vale a dire che se uno fa una forma, la quale avanti di formare il mezzo cerchio andrà a terminare in un angolo ottuso, allora non potrà formare che una forma molto elegante, essendovi perfezione di varietà. Bisognerà ancora osservare per questo fine che non vi è nella natura cosa alcuna di tondo perfetto, nè perfetto quadrato, ma una alternativa continua. Ogni tondo è composto di quantità d'angoli ottusi, de'quali la sommità dell'angolo è tonda, perchè non vi è in natura che il diamante, il quale potrebbe formare un angolo perfetto, ed altro che una goccia d'acqua che potrebbe formare una superficie tonda. Le altre parti che potrebbero spiegarsi in un contorno, spettano piuttosto alla composizione: per questo effetto noi le rimetteremo al paragrafo di essa.

§ IX. *Della Grazia del chiaroscuro.*

75. Si è detto pocanzi che tutta la bellezza della grazia consiste nella varietà. Non potendo perciò fare altro che ripetere la stessa cosa, non mi tratterrò d'avvantaggio nella spiegazione della grazia; ma dirò subito come si debba apprendere.

76. Anche nel paragrafo del chiaroscuro si è detto che bisognava tenere delle masse di lume: il che s'intende che esse devono essere differenti in grandezza e in forza. Le stesse regole che io ho dato allora, producono la grazia. Non mi resta dunque che a dire la medesima cosa con maggior dettaglio.

77. Abbiasi cura di decidere un lume principale, e di metterlo nel luogo che vuolsi rendere più visibile e più brillante. Poi si procuri che in tutto il quadro non vi sia più un lume di questa forza; e facendo lo stesso con le ombre avrassi una grazia molto bella nel generale dell'opera.

78. Fatto questo, distribuiscansi le mezze tinte in differenti gradi, i quali non servono se non che a far risplendere gli estremi che sono i suddetti. Bisogna però osservare di non lasciarsi incantare in questo da un falso chiaroscuro brillante, nè da opposizioni rozze, mettendo due estremi l'uno al lato dell'altro, come sarebbe a dire, il più gran chiaro ed il più grande oscuro; perchè ciò guasterebbe la grazia, distruggendo tutto l'effetto delle mezze tinte. Oltre di questo farebbe ancora che perdesse la grazia del colorito; perocchè, come ho detto nel paragrafo di esso, gli estremi nero

e bianco non hanno colore. Per far dunque grazioso bisogna procurare che tutte le cose in un quadro siano visibili, ma sempre una più, l'altra meno, per avere la varietà perfetta che deve formare la grazia. Bisogna anche stare molto attenti sopra la degradazione dei lumi, perchè ciò produce varietà e per conseguenza grazia.

79. Osservisi pur anche il valore delle cose, cioè di tutti i colori e loro gradi, come ho spiegato nel citato paragrafo del colorito; perchè tutto ciò che è chiaro è anche gradevole, ed ha più grazia naturale che ciò che è oscuro; e per conseguenza non bisogna distruggere la dignità d'un volto bianco e d'un panneggio chiaro, come hanno fatto quei pittori, i quali pretesero di fare dell'effetto nei loro quadri a forza di nero, come il Guercino e molti altri; dovendosi osservare che se un panneggio o un volto è bianco, bisogna conservargli anche il suo carattere e il suo valore nelle ombre, opponendogli e dandogli per fondo una cosa di minor valore anche più oscura che non sarà l'ombra di questa bella parte. In questo modo si conserverà l'unione con la varietà che formeranno la grazia. È molto improprio e ridicolo fare un abito bianco che nell'oscuro sia tutto nero, forse per fare opposizione contro un panneggio cremisi o turchino d'un'altra figura. Ciò non potrebbe essere che molto disgraziato; poichè farebbe comparire il panneggio bianco cambiar di natura; non avrebbe più corrispondenza col suo lume, e diverrebbe disgraziato, perchè essa sarebbe cambiata, e non variata, dovendo la vera variazione esser messa in armonia per divenir grazia.

80. La prima ragione, per cui le cose chiare ci piacciono, viene dalla natura che ci fa amare il lume. I pittori che saranno ombrosi nelle loro opere, lo saranno anche nel loro carattere personale; venendo ogni piacere e dispiacere dal nostro temperamento (*a*). Si abbia dunque cura di dare dell'espressione al quadro per mezzo del chiaroscuro, come ho detto nel paragrafo della composizione. Si badi per altro che in un soggetto tristo e malinconico vi bisogna poco lume; e se uno è obbligato a fare un simile soggetto in aria aperta, potrà ajutarsi facendo venire il lume molto da lato che produrrà molta ombra.

81. Io non lascio di vista nel discorso la grazia, la quale è il mio principal oggetto; ma dico che senza l'espressione non vi può essere la proprietà del soggetto che si vuol rappresentare; e senza la proprietà non vi può esser la bellezza, e senza di questa non vi potrebbe essere la grazia perfetta, ma solamente mezza grazia, perchè non vi sarebbe se non quella che è prodotta dall'unione di differenti cose imperfette. Se una donna fosse disegnata come un bell'uomo, non avrebbe bellezza, non avendo proprietà. Io dico dunque che alla grazia del chiaroscuro appartiene questa parte che dà espressione al quadro; e così ancora se si vuol fare un soggetto allegro e gradevole, si procuri che il punto del lume e quello della vista siano vicini uno all'altro, se quello non è in molta altezza; allora la

(*a*) Per quanto, cioè il temperamento, è naturale e modificato insieme dalle circostanze estrinseche e intrinseche dipendenti da altre cause. Fea.

vista medesima nasconderà la troppo grande quantità d'ombre e produrrà un effetto gradevole.

§ X. *Della Grazia della composizione.*

82. Ho già detto più volte che la varietà forma la grazia. Ora dirò come si arrivi a conseguire questa varietà nella composizione. Questa grazia, che è necessaria, non deve intendersi che si trovi nella varietà sola, ma bensì quando essa è unita ed accompagnata con la unione, la quale si chiama in tutte le cose la proprietà che deve essere sempre molto unita con la convenienza. Per esempio, se si osserveranno le regole che io do della composizione e si uniranno ad ogni soggetto con la convenienza, non si troverà alcun ostacolo nella varietà; perchè bisogna pensare che la nostra arte è molto libera e che possiamo tirare partito da molte cose. Tutto l'errore de'pittori che non possono trovare il modo d'unire il ragionevole col gusto, proviene principalmente che si fissano, o, per meglio dire, si attaccano al minimo insetto, lasciando per esso le parti principali. Si abbia cura di disporre sempre la figura principale la prima, e di dare ad essa tutta la nobiltà, o altro carattere che deve avere; poi scelgansi i caratteri principali dei gruppi, indi di ogni figura; e abbiasi tutta l'attenzione di non far mai una cosa se ne resta un'altra più principale da fare. In questo modo si faciliterà allo spirito il concepire tutte le parti, e si conoscerà più facilmente se si cade in qualche errore, o ripetizione. Non si avrà allora che ad esaminare l'opera; e trovandosi osservate le regole che ho dette, si avrà

tutta la varietà e proprietà delle cose, dipendendo una dall'altra. Così quando io dico che bisogna mettere tutte le sorti di età, di stati e di sessi in un quadro, dico ancora le differenti persone. Per questa differenza si troverà chiaramente la varietà; e dando la proprietà a ciascuna di queste età, stati e sessi, si troverà infallibilmente questa bellezza. Di poi dandosi a ciascuna figura i panneggi, come ho detto nel paragrafo precedente, e alla persona degna accompagnandosi delle cose degne di lei, ciò non potrà mancare di aggiugnerle un'altra bellezza. Se a queste cose si aggiungono le regole del chiaroscuro, come pure ho detto avanti, si aumenterà per un altro lato: così pure le bellezze di differenti caratteri si verranno a formare tante parti che hanno le loro grazie proprie alla cosa; e per tutto insieme si avrà una grazia perfetta, essendo composta di grazie proprie a differenti cose. Oltre di ciò è ancora necessario, come si è detto, di osservave la proprietà. Se vi sarà un soggetto da dipingere che in sè stesso niente abbia di grazia, bisognerà non mettervene, per non guastare la proprietà. Allora non si dovrà cercare la grazia che nella bellezza delle parti che sono nominate nella storia, o favola che fa il soggetto del quadro. Questa bellezza dipenderà dal far brillare le cose più vantaggiose. Per esempio, tra tutte le figure umane non ve n'è alcuna più brutta del Satiro, del Centauro, del Fauno, del Tritone; eppure anche questi possono avere la loro bellezza e la loro grazia, che proveranno della proprietà della loro natura. Nelle parti umane d'un Centauro si può mostrare la forza di un cavallo, individuando le ossa più for-

temente che in un uomo: nel Satiro si farà rilevare l'aridezza della natura caprigna; in un Tritone la leggerezza, la sottigliezza della pelle e la sua viscosità, dalla quale si vede che i muscoli non hanno quella sostanza calda, e che il sangue non gli gonfia le grosse carni o le vene; come all'opposto sarebbe molto ridicolo il non far conoscere queste parti nel Centauro, che debb'essere rappresentato di una natura calda tutta, come è quella del cavallo. Così per mezzo di questa continua osservazione si verrà ad ottenere il suo fine di una perfetta grazia, avendo varietà e unione per mezzo della proprietà.

§ XI. *Delle Proporzioni del corpo umano.*

83. Le proporzioni del corpo umano sono state spessissimo descritte, ma quasi sempre differentemente. Io non ho mai veduto che gli scrittori abbiano parlato molto chiaramente, e nello stesso tempo data un' idea che possa servire ai pittori senza tormentarli. Hanno anche troppo limitato le proporzioni, in modo che produrrebbero troppa uguaglianza nelle figure. Sono state fatte altre descrizioni, nelle quali si sono date proporzioni in grande quantità e molto variate, come ha fatto Alberto Duro e altri, ma che non servono punto, fuorchè se si voglia imitare il loro gusto. Ho pertanto determinato di parlarne in una maniera che possa servire in tutti i gusti, essendo fondata nello stesso tempo sopra le belle opere e su la natura.

84. Si è ordinariamente incominciato dal ripartire la figura in tante teste o facce. Questa ma-

niera potrebbe essere buonissima ed utile per gli scultori; ma non è così per i pittori, poichè questi non vedono mai la giusta altezza della testa; ascondendone la prospettiva sempre almeno un terzo del quarto superiore; e le larghezze dei membri non possono misurarsi neppure come le misurano gli scultori, per la ragione che comparirebbero troppo magre sulla superficie piana per riguardo della prospettiva; poichè tutte le cose nella natura si riguardano con ambidue gli occhi, e ciò fa che vediamo intorno più del giusto diametro sì nelle statue come nella natura, ma non già nella pittura. Noi troviamo ancora che gli antichi hanno avuto riguardo a questo nei bassirilievi che sono molto più grassi che le statue. Io intendo parlare di quelli che sono belli, anche considerandoli a paragone delle statue fatte nello stesso tempo. Di più i pittori hanno bisogno maggiore di varietà, in confronto uno dell'altro, che gli scultori; in conseguenza hanno meno di soggezione. Raffaello, che in certo modo non ha fatto che moltiplicare il gusto degli antichi del secondo ordine, unendolo con un certo vero che non ha la scultura, si è servito, sia per regola, sia per gusto, di tutte sorti di proporzioni, senza che si possa dire che una è da meno dell' altra. Io ho trovato delle figure sue che passavano di poco le sei teste e mezza, la quale è una proporzione che non essendo sì ben trattata, come ha saputo fare Raffaello, non potrebbe soffrirsi (*a*). Dirò dunque che ogni corpo nella sua fabbrica ha una certa sim-

---

(*a*) Si veda qui avanti, *pag.* 257. FEA.

metria che gli dà il mezzo di potersi muovere. Perciò bisogna prima di tutto osservare questo accordo fra i membri che produrrà questo gradevole effetto che si chiama la correzione del disegno e che noi spiegheremo più chiaramente nella figura umana. Ora veniamo alla descrizione di essa e suo dettaglio.

85. Si determinerà prima la grandezza della figura che si vuol fare. La testa si disegnerà della grandezza che si vuole, sia grande o piccola. Io raccomando però sempre una convenienza in modo che la più piccola testa che possa essere sopportabile in pittura, sarà una nona parte, e la più grande una sesta di tutta l' altezza. Queste due sono gli estremi, perchè i mezzi sono direttamente di una ottava o settima.

86. Si darà sempre la metà di questa parte al collo (*a*); poi se ne prenderà un quarto per il

---

(*a*) Per quanto siasi studiato con indicibile impegno di estrarre dagli abbozzi di Mengs le regole ch' egli voleva dare su le proporzioni del corpo umano, non è riuscito possibile comporre da'suoi frammenti qualche cosa che possa soddisfare e servire di regola in una materia così importante e delicata; onde si è creduto conveniente il sopprimere il restante di questo paragrafo, per non esporci a proporre per regole qualche errore.

Chi volesse le proporzioni della sola testa potrebbe ricorrere a Winkelmann, dove spiega il sistema di Mengs nella prima edizione della sua *Storia dell'arte*; ma io credo che neppure Winkelmann comprendesse bene questa materia, e il suo traduttor francese compì di sfigurarla; cosicchè nell'ultima edizione di quel libro è

calcagno; dopo di che si spartirà il resto della lunghezza in tre parti eguali; cioè la prima sarà

---

quasi soppresso quest'articolo. Parlo della traduzione italiana pubblicata recentemente in Milano, nella quale mi pare che siasi finito di confondere e di storpiare il povero autore.

Solo potrà compiere questo lavoro qualche dotto artista di fino gusto, il quale abbia studiate le opere di Mengs. Ma ciò non è sperabile che dalla gioventù ben educata pel diritto sentiero dell'arte, e non già da'professori provetti, i quali non hanno per bello che quella loro cieca pratica che, appresa da imberbi, non sanno lasciare nella loro canizie, nè si sanno dar pace che un Mengs loro coetaneo siasi tanto sopra di essi innalzato da averlo a riconoscere per loro maestro. Costoro o non guardano le di lui opere o le guardano in giallo e le dilaniano senza averle vedute. Questo è un fatto, e in Roma ne accadono frequenti riprove. Avvenne poco tempo fa che mentre in una compagnia di artisti e di dilettanti d'ogni genere si osservavano e si lodavano due ritratti dipinti da un giovane veneziano, un pittore de'barbassori (in verità non romano, ma d'una contrada che non ha mai prodotti pittori e scultori neppur mediocri, benchè compri ad alto prezzo sculture e pitture) al sentire che il lodato giovane stava copiando il ritratto del papa Rezzonico fatto da Mengs, disse *petulanti splene cachinno*, che dopo quello studio il suo pennello si troverebbe in discapito. Egli però ignorava che il suddetto giovane dachè era in Roma non avea fatto altro che studiare le pitture di Mengs, e particolarmente quelle del gabinetto de' Papiri, quelle stesse che sono state ultimamente incise. Le arpie non potevano far di peggio. È accaduto a queste pitture come a quelle delle stanze Vaticane, che tuttavia si vanno incidendo, e per le

dalla fontanella della gola fino al trocantere, la seconda dal trocantere fino al mezzo del ginocchio, la terza fino alla gavolla interiore del piede. Prendasi quindi una delle parti e si divida in due: secondo una di queste due parti si regolano tutte le lunghezze, dividendola in quattro parti e ogni parte in dodici linee. Di queste parti uno potrà servirsene come gli scrittori si sono serviti dei quarti della testa. Bisogna notare che le estremità, come mani e piedi, devono misurarsi secondo la testa e non secondo queste parti, perchè con questo mezzo si acquisterà una gran facilità per distinguere i differenti caratteri delle figure; come se si vuol dipingere un contadino o altro uomo rustico, gli si farà la più grande testa; e misurando secondo questa testa le altre estremità, si avrà un'armonia di proporzione, per la quale la figura acquisterà in tutti i membri lo stesso carattere, il che sarebbe molto difficile, facendo altrimenti perchè bisognerebbe farlo per semplice gusto, che è cosa della quale uno non è sicuro, vedendosi per esperienza che una cosa che ci è piaciuta nel tempo in cui la facevamo, ci dispiace qualche tempo dopo. Tutte le grossezze potranno ugualmente misurarsi secondo la testa; perchè per le stesse ragioni suddette si avrà un buon effetto, sapendosi da ognuno che il fare parti grandi ad una figura svelta sarebbe una cosa molto ridicola; in conseguenza, per questo mezzo che io suggerisco, si eviterà di cadere in errore.

---

quali Mengs diceva che si traduceva Raffaello in veneziano. Pure lo spaccio n'è grande, e lo sarà finchè i sedicenti dilettanti non sieno intelligenti. AZARA.

87. Per venir dunque alla proporzione di ogni membro, bisogna considerare che io chiamo lunghezza i punti da un capo, o estremità di un osso all'altro. e tutti i membri che di loro natura vanno perpendicolari.

88. Dalla fontanella della gola sino al di sotto delle mammelle alla cavità del petto, devonsi fare a un di presso tre parti; di là sino all'umbilico tre parti e mezzo negli uomini; ma nelle donne, nelle quali l'umbilico è più alto tre parti, vi sarà una parte e mezzo sino al parallelo del trocantere, il braccio superiore, ecc. Vedasi la figura accanto (*a*).

89. Io conchiudo dunque che la varietà non deve consistere che nella grandezza della testa e delle parti che saranno misurate secondo essa; poichè se si farà una testa grande, si avrà per questo mezzo un gran piede e mani grandi; e se si farà piccola, le parti ancora saranno piccole. La stessa cosa succederà nelle larghezze, le quali saranno minori quando la testa sarà piccola, e faranno in questo modo la figura svelta; come le misure della testa grossa saranno le larghezze più grosse, e così faranno anche la figura più grossolana.

90. Raccomando eziandio che si abbia cura che le ossa siano generalmente tenute più grosse nelle figure corte; e bisognerà osservare ancora che le distanze fra le ossa che la natura ha lasciate per l'agilità del movimento, devono essere più serrate; perchè la natura c'insegna la stessa cosa, cioè che

(*a*) Questa non si è potuta trovare: anzi mi vien detto da qualche scolare dell'autore che egli non l'abbia fatta mai. FEA.

le persone di figura grossolana, tali saranno anche nei loro movimenti, e quelle di figura leggiera, tali parimente saranno nell'azione. Se uno avesse da fare una figura composta, vale a dire un Ercole o altro eroe, in tutto particolarmente forte, ma non ostante molto nobile, si potrebbe prendere la libertà di fare la testa piccola, purchè la figura non passi al più alto le otto teste, e farvi i membri grossi: ma allora sarà necessario di decidere la larghezza delle spalle, e queste farle larghe quanto si vorrà, per accrescere l'effetto della forza della figura; dopo di ciò spartirla in due parti, una delle quali potrà servire in luogo della testa. In questo caso però si dovranno osservare le regole secondo queste parti nelle larghezze carnose; regolando sempre le giunture secondo la vera testa e non secondo questa parte. Si avrà in questo modo il vantaggio che tutte le ossa avranno del rapporto insieme (*a*).

(*a*) Ho restituito questo paragrafo coll'aiuto di più manoscritti avuti da varj scolari dell'autore e col consiglio del signor cav. Maron. Il nostro autore ha mentovato in varj luoghi altri paragrafi, come della prospettiva, ecc., che avrebbero dovuto venire qui in seguito; ma io non ho potuto trovarli in alcun manoscritto. FEA.

RIFLESSIONI
SOPRA
DIFFERENTI TINTE DI CARNE
E COME SI CONSIDERINO
PER METTERLE FACILMENTE IN ESECUZIONE (a)

In primo luogo bisogna considerare tutte le tinte nel modo che noi abbiamo descritto nel paragrafo sull'Armonia nell'altro Trattato, e il valore d'ogni colore e la grazia dei colori.

Riflessione I.

1. Bisogna considerare che l'ombra d'ogni tinta di qualsisia corpo, deve essere dello stesso carattere del suo lume; e che non vi saranno se non

---

(a) Queste Riflessioni, pubblicate qui per la prima volta, furono scritte dal nostro autore in italiano, francese e spagnuolo. Nei varj manoscritti italiani che ho avuto, vi erano alcune mancanze di nomi di colori e di altre cose che ho supplite da un manoscritto francese, e con l'ajuto del signor cav. Maron. Forse Mengs non aveva idea di stamparle, perchè erano molto trascurate nella dicitura e correzione gramaticale. È peraltro da avvertirsi che le precedenti Lezioni pratiche e queste Riflessioni sono forse le prime cose scritte da lui e date a copiare ai suoi scolari prima dell'anno 1760.

Fea.

che i riflessi dello stesso corpo nello stesso corpo che avranno una doppia tinta. Per esempio, parleremo qui in primo luogo del bianco e della sua ombra. Il bianco è una cosa che non ha alcun colore, ed è perfetto lume: il nero è una perfetta tenebra senza colore. Perciò l' ombra del bianco non si deve comporre se non di nero e bianco; perciò farà i due estremi con la sua mezza tinta. Su di questo conviene riflettere che ogni corpo illuminato riceve colore dal corpo che lo illumina; onde il bianco in pittura deve sempre tingersi un poco di un colore di sole. Ma siccome il lume schiarisce ugualmente i nostri quadri, la natura opera da sè medesima. I toni che non sono direttamente i più schiariti, ma che sono opposti all'aria e diventano perciò specchi di essa, prendono del suo tono turchiniccio. Le ombre, o mezze tinte oscure, le quali non ricevono riflessi dal loro proprio corpo, saranno più grige, come bianco e nero insieme. I riflessi saranno d' una tinta solare per cagione, come ho detto poc'anzi, del poco suo colore che ha raddoppiato: e benchè nel lume la stessa natura tinga i nostri quadri, essa non può raddoppiare la tinta nei riflessi; poichè i corpi dipinti restano tuttavia una superficie piana e non possono ricevere riflessi dal loro proprio corpo.

Riflessione II.

2. Le stesse massime si osservano in ogni altro colore puro, o semplice, perchè la seconda tinta fra il più alto chiaro e l'ombra farà il vero colore del corpo. Il lume sarà tinto di sole; i riflessi

saranno il colore raddoppiato unito con un poco di gialliccio del sole; le altre degradazioni saranno la tinta della stessa materia, distrutta dalle tenebre. Il più profondo oscuro è sempre nero; benchè non si trovi giammai a perfezione, perchè non ci sono mai tenebre perfette mentre il corpo è visibile.

Riflessione III.

3. Il nero è una perfetta tenebra; ma si ha da considerare che non è il nero che abbiamo in colore sulla nostra tavolozza, il quale abbia della perfetta tenebra; e chiunque l'impiegherà farà sempre comparire le sue tenebre grige, per la ragione che essendo messo in opera sul quadro non si potrà impedire di ricevere il lume: per conseguenza fra il chiaro di esso e il nero posto dal pittore sul quadro, comparirà sempre un grigio che si renderà anche molto disaggradevole nell'opera; vedendosi nella natura che ogni nero riceve ancora delle tenebre, in maniera che non vi è materia nera che possa uguagliarle.

4. Se si vogliono dipingere in pastello cose di una gran forza, bisognerà sempre osservare di non servirsi del nero puro; ma di sotto, sopra la carta immediatamente, si dovrà mettere un letto di nero, per poi passarvi sopra qualche tono bruno rossiccio: poi rinfrescare alla fine dell' opera nuovamente questo luogo con lo stesso nero; e se per caso sembrasse un poco violetto, il cristallo correggerà questa mancanza, se non è troppo visibile. Se si vuol lavorare al tono d' un eguale colpo di forza,

si badi di non servirsi del tono grigio; ma si prenda del bruno gialliccio anche più giallo e più rossiccio di quello che si vuole sia il tono; e principalmente si prenda del giallo scuro, o ruggine di ferro che daranno sempre un certo succo nell'opera. Anche bisogna guardarsi di adoprare nelle ombre delle tinte, nelle quali entri il bianco; poichè ogni bianco, per sua natura luminoso, rende grige tutte le forze. Perciò, se un tono nelle ombre paresse grigio languido, o freddo, non s'avrà che a passarvi sopra il giallo che sia della giusta oscurità, di cui si pensa che debba essere questo tono; perchè il giallo, per il suo proprio lume che porta con sè stesso, essendo mischiato col nero produrrà un grigio di forza che non s'avrebbe senza questa pratica.

5. Per la stessa ragione detta avanti che non abbiamo vere tenebre in pittura, ne abbiamo anche meno nel pastello, il quale è tutto composto di polveri e di piccoli corpi separati che per loro natura sono più atti a ricevere il lume e nel tempo stesso per la loro elevazione anche le ombre. In conseguenza formano anche più di tono grigio che le altre pitture le quali sono fatte con cose umide che si comprimono, e si attaccano l'una all'altra; e per questa ragione che non sono tanto distaccate e non formano sì grande quantità di globi e forme particolari, le pitture non ne riceveranno tanti piccoli lumi e piccole ombre che le facciano parer grigie. Quindi è dunque che nel pastello bisogna servirsi di tinte e colori molto più vivi e puri che nell'olio; poichè, come ho detto, esse portano il loro grigio con sè per le

loro forme naturali. Per questo se si vuol fare un giallo scuro, bisognerà aggiugnervi un poco di rossiccio, per evitare che per cagione del grigio il giallo non divenga uno sporco verdiccio; siccome nel rosso bisognerà mettere un poco di gialliccio negli oscuri, affinchè il grigio non lo faccia diventare violetto. L'aria non essendo se non se una specie di perfetta mistura di luce e di tenebre, e perciò turchiniccia, comunicherà del bigio al lavoro, e se generalmente non si preserveranno le tinte dal suo turchiniccio mediante la vivacità del giallo e del rosso, i quadri resteranno sempre come annebbiati Per questa ragione nel pastello bisogna caricare insensibilmente tutte le tinte, mentre in questo genere di pittura molto più può operare l'aria che negli altri. Ma quando io dico che bisogna carcar le tinte, intendo dire i punti del più rosso nel rosso e del più giallo nel giallo, come dissi nel paragrafo del chiaroscuro, cioè, che bisogna aver cura di caricare il più chiaro di ogni lume ed il più oscuro di ogni tenebra.

Riflessione IV.

6. Per le anzidette ragioni io conchiudo che tutta l'arte del colorito dipenda dall'intendere perfettamente l'unione del lume con la sua ombra. Incomincerò pertanto qui a mettere in considerazione la maniera ed i mezzi che si devono tenere per venire a capo di tutte le sorti di tinte.

7. Ho detto nella seconda riflessione che la seconda tinta, cioè la prima dopo la più chiara, era la vera tinta del corpo che si vuol rappresentare.

Sicchè il pittore, facendo la sua tavolozza, deve fissarsi e scegliere subito il tono de' colori che gli piacerà, e quindi regolare tutta la sua armonia. In primo luogo deve fare la tinta del più gran chiaro, la quale gli servirà per regolare i più grandi oscuri ed i riflessi. Dopo di questo deve comporsi i differenti toni che crederà essere necessarj nell'oggetto che si vuol dipingere. Per esempio, tutti i volti e corpi hanno delle varietà di colore e di tinte per la natura del sito: come sarebbe a dire, le labbra, le guance, le giunture, le estremità ed alcune altre parti che sono rossicce: le vene e i luoghi molto umidi saranno turchiniccci. Finalmente vi sono delle grandi differenze nelle tinte delle parti del corpo umano: ciò non ostante dipingendole, bisogna aver sempre cura di dare a tutte queste il tono generale, che sarà quello della seconda tinta, la quale figura la pelle che copre tutte le differenti tinte: in conseguenza, se questa pelle è figurata bianca, il violetto, il turchiniccio ed il verdiccio saranno più puri; poichè la pelle bianca non corrompe le loro tinte, come farà una pelle gialla, la quale toglierà al violetto tutto il suo brillante e lo farà diventare quasi grigio; il turchiniccio diventerà verdiccio, il verdiccio di color d' ulivo, ed al rosso farà prendere il colore di mattone, ecc.

8. Oltre di ciò vi è una osservazione da fare, ed è che in tutte le differenti tinte generali vi sono due differenti caratteri di pelle, cioè la fina e la grossa. Questa in qualsivoglia tinta sarà sempre meno variata che la pelle fina della stessa tinta, perocchè tutte queste varietà di colorito

differente nella stessa persona dipendono dalle cose che sono sotto la pelle; di modo che quanto più essa sarà fina, più le dette cose saranno visibili. Così dico che la prima e la più chiara tinta non è il vero tono della pelle, ma che deve sempre essere un poco più tinta di gialliccio, del quale è composto il corpo che la illumina. La seconda è la vera tinta generale del corpo. La terza non deve quasi servire se non che per riscaldare qualche volta le mezze tinte, quando si vogliono impiegare verso i riflessi.

9. Dopo di ciò si deve fare una prima tinta di rosso quasi tanto chiara come la prima tinta di carne; nella quale si metterà parimente un poco del tono gialliccio, come si è messo nella prima delle prime. Indi si farà un secondo rosso in armonia con la seconda delle prime per le regole dette qui sopra; cioè se la pelle sarà fina, si metterà meno in armonia con la tinta della pelle, che se la pelle fosse grossa. Si farà similmente una terza tinta rossa che servirà per le labbra o per mischiare.

10. Di poi si farà la prima mezza tinta, o, per meglio dire, quella de'toni verdicci, che sarà ugualmente chiara e messa in armonia con la prima delle prime; perchè questa, come tutte le prime, non serve che per esprimere la varietà de' toni nel gran lume. La seconda mezza tinta deve essere regolata secondo la seconda delle prime, con la regola che ho detto nell'osservazione della specie di pelle grossa o fina. La terza, che sarà la vera tinta delle grandi masse d'ombra, deve anche regolarsi secondo la pelle, ma deve essere più te-

nebrosa che la seconda mezza tinta, per la ragione che questa mezza tinta deve servire per le ombre, le quali non ricevono riflessi che le riscaldino: e siccome le tenebre distruggono la bellezza e forza del tono o della tinta, perciò essa deve essere più grigia della seconda che riceve più lume. Dopo se ne farà un'altra ancora più ombrosa, ma che non s'impiega se non che alle grandi forze, le quali non sono trasparenti, ma si avvicinano alle tenebre del nero; eccettuando la ragione dell'aria che ho detta nel paragrafo dell'Armonia e del Colorito. Poi si fanno le tinte brune oscure, le quali servono per le ombre e i colpi di forza trasparenti, e per mischiare qualche volta con le mezze tinte.

11. Nei riflessi la prima deve regolarsi secondo la tinta della pelle; cioè nel giallo e nel rosso, per cagione che essa deve fare la stessa cosa nelle ombre, come la seconda tinta delle prime fa nei chiari, vale a dire che essa deve regolare l'armonia delle ombre. Per farla in quest'accordo con la seconda tinta, bisogna considerare che se la tinta della pelle è gialliccia devesi mettere molto più di giallo che di rosso. Non vi si mette mai il bianco, perchè il bianco è lume, e in tutte le ombre bisogna guardarsi dal mettervene, perchè ciò renderebbe l'opera grigia, e guasterebbe tutto. Ma si potrà comporre questa prima tinta con terra gialla chiara, e terra rossa, che comporranno non ostante una tinta chiariccia. Se la carnagione è molto bianca, potrà usarsi del giallo di Napoli e del cinabro; allora però bisognerà farne due, cioè una di giallo di Napoli e cinabro, e l'altra di terra gialla chiara e cinabro. Dopo si farà un'altra tinta

per individuare i luoghi rossi, la quale si giudicherà più o meno rossa o gialliccia, secondo la seconda tinta dei rossi. e che si comporrà di terre bruciate e lacca. Se la persona fosse estremamente bianca, si potrà mettere nel principio del rosso d'Inghilterra, e, terminando della lacca; perchè, come ho detto qui sopra che la pelle bianca lascia tutte le tinte più pure, per conseguenza il suo rosso deve essere più puro rosso che non sarà il rosso della pelle bruna o gialliccia.

12. Dopo di ciò si principierà a fare le terze ultime tinte appartenenti alle tenebre; cioè la prima in armonia della pelle: per esempio se il colore della pelle è composto di uguale porzione di rosso e di giallo, bisogna comporre questa tinta parimente di rosso e di giallo in porzione uguale. Io intendo per rosso il rosso puro, che negli oscuri non è che la lacca, perchè la terra rossa e il giallo bruciato portano il giallo con sè. Poi vi si aggiungerà del nero, che è la tenebra; sino al grado che si vuole, come si è fatto col lume. Bisogna però alle regole che ho dette qui, unire quelle che io ho dette nel paragrafo dell'armonia.

13. In appresso si dovrà fare una tinta di rosso e di tenebre solamente, nel grado che si vorrà, per servirsene a dare la più gran forza nei luoghi rossi o sanguigni. Si faccia finalmente l' ultima tinta della tavolozza, la quale devesi regolare secondo la prima. Dopo si faranno due tinte di bianco e di nero: una più chiara, l'altra più oscura; e queste serviranno per il turchiniccio; perchè di questo tono non se ne fa nelle regole della tavolozza, poichè ve n'è molto poco. Se ne fanno

ugualmente due, uno chiaro ed uno oscuro, di toni violetti, che si mettono parimente ai lati, come i grigi per mischiarli secondo i loro gradi di oscurità con i loro consimili di forza nell'ordine della tavolozza. Se ne fa ancora qualche volta di giallo e bianco puro, per servirsene nella stessa maniera. Osservandosi queste regole, che do qui, unite a quello che ho detto nel paragrafo dell' armonia, non potrà mancare il pittore di un buon colorito, poichè tutto dipende dall'armonia.

Riflessione V.

Per accomodare i colori dei panneggi a tutte sorti di toni di carnagioni.

14. Io ho detto molto chiaramente nel paragrafo dell'Armonia per le disposizioni dei colori che avvertivo ai pittori di cominciare sempre a disporre le parti principali della loro opera per non cadere in errori, e affinchè i miei scritti non siano più nocevoli che vantaggiosi agli studenti. Così dunque, per dipingere il ritratto, è incontrastabile che la testa e le carni sono le cose principali; onde bisognerà incominciare a disporle le prime, ed osservare allora qual colore le domini. Se la carne fosse estremamente bianca e vi fosse poca tinta, converrebbe necessariamente servirsi di questa carne per la parte del bianco; e, come dissi nel citato paragrafo dell'Armonia, che ci ha da essere porzione uguale dei cinque colori, si deve allora scegliere una parte o sito per il luogo il più oscuro che si vuol fare nel quadro; dopo di

questo si deve pensare ad impiegare tutti gli altri colori nel modo che io spiego nello stesso paragrafo dell'Armonia e in quelli della composizione e del chiaroscuro, vale a dire che i lumi devono essere tenuti insieme verso il mezzo del quadro. Se le carni sono bianche, come ho detto poc'anzi, si devono mettere i colori più chiari vicino alla carne ed anche ai lati delle più grandi masse di questa carne, per avere l'effetto della forma tonda che io raccomando nel paragrafo della Composizione. Bisogna anche osservare che gli stessi colori chiari devono essere impiegati nelle più grandi masse, poichè altrimenti esse non comparirebbero più, essendo tutte separate in piccole porzioni, e si confonderebbero per la distanza della vista. Ora dunque io ho detto che bisogna in primo luogo, per fare un buon ritratto , aver riguardo all'economia del chiaroscuro, ed in questo si osservino le seguenti regole.

15. Prima conviene osservare che se la persona che si vuol dipingere è graziosa, o deve esserla, o vuol esserla, si deve procurare di evitare le grandi masse d'ombra. Ciò si fa mettendosi più che si può sotto del lume, che così le ombre resteranno nascoste alla vista. In secondo luogo bisogna mettere la testa bene in mezzo alla tela, per conservare la massa del chiaroscuro in questo luogo; eccettuato che vi fossero delle mani dall'altra parte, le quali per la bellezza e chiarezza potessero bilanciare la testa. Di poi bisogna osservare che non si avvicinino troppo degli oscuri ai lati delle masse chiare, perchè si farebbero sempre delle macchie vedendo il quadro da lontano. Le vere e morbide

opposizioni del chiaroscuro non dovrebbero mai passare un grado, cioè che se vi fosse un panneggio bianco, bisognerebbe, spartendo tutti i gradi fino al nero in cinque, non opporgli che il terzo, come questo al nero medesimo, e tutti in proporzione; perchè in questo modo si acquisterà un'armonia dolce, che altrimenti sembrerà sempre rozza.

16. Bisognerà quindi disporre i colori secondo il loro valore con le regole date anche nel paragrafo dell'Armonia: vale a dire che siccome ho detto che bisogna mettere il lume più che sia possibile in mezzo del ritratto; similmente bisognerà osservare, che facendo un panneggio giallo, rosso, o narancio, si metta nel luogo più schiarito. I colori brillanti non si devono mettere all'orlo del quadro. Si osservi eziandio che il colore che potrà impiegarsi meno nel tutto, ed altre tinte rotte, pure si devono impiegare in qualche luogo del quadro. Per esempio: si vede ordinariamente che i pittori hanno fatto volentieri alcuni panneggi rossi o di color di rosa, e che hanno impiegato del verdiccio sia nel fondo o nelle mezze tinte della carne; perchè, come ho detto, il rosso e il verde vanno bene insieme, per la ragione che il verde è composto di due, giallo e turchino, ed il terzo per questo porta un'armonia. Del medesimo modo bisogna regolarsi essendo obbligati a qualche panneggio, quale sarebbe il mantello turchino alle persone reali, o altri abiti che gli amatori ordinano talvolta espressamente: se questo panneggio, io dico, è turchino, bisogna procurare di far vedere l'equivalente di rosso e giallo; ma se fosse d'un turchino scuro, come sarebbe il velluto, non

si avrà bisogno di opporgli l'equivalente di rosso e di giallo; poichè il turchino, come si è detto nel paragrafo dell'Armonia e del Colorito, non è che quasi una tenebra perfetta, o almeno colore tenebroso: onde si potrà dividere la bilancia dei colori, opponendo al turchino scuro altri colori molto chiari, aumentandoli per mezzo del bianco, come il turchino lo è di sua natura per le tenebre: e in questo modo si potrà giudicare di tutti i colori molto ombrosi.

17. Similmente i colori molto chiari hanno la stessa natura. Vi si potrà bilanciare altrettanto di tenebre quanto vi è di lume. Quando io parlo della bilancia o equilibrio dei colori io non intendo altra cosa se non che di parlare dei colori nel loro vero grado che si deve giudicare in considerazione dell'uno con l'altro, cioè che sia dello stesso chiaro o oscuro. Tutti i colori devono considerarsi come tinte di mezzo fra il lume e le tenebre secondo il loro grado e qualità. Quando sono in questo grado, sono colori perfetti; ma se pendono da una parte o dall' altra, divengono o lume o tenebre; e allora se ne potrà adoprare uno più chiaro o uno più scuro per avere l'effetto del chiaroscuro nell'opera.

18. Non tutte le cose devono imbarazzare lo spirito del pittore avanti di avere esaminato il tono della carne della persona che deve dipingere; ma dopo di ciò deve aver cura delle cose che non può cambiare, e delle quali non è arbitro; come sarebbero i capelli neri impolverati, le perrucche, gli abiti del colore che l'amatore vuole espressamente.

19. Quando dunque si sarà dipinta la testa dal naturale, si faccia uno schizzo, e si osservi in primo luogo il tono della carne nello stesso modo che ho detto qui sopra. Dei panneggi si osservi se siano rossi o color di rosa, o giallo, o nerancio, o olivastro; e secondo il tono che hanno, si regolerà tutta l'armonia del quadro; perchè sarebbe male di fare ad un bianco-cenerino un fondo ed un armonia generale molto calda e gialla; poichè ciò farebbe comparire la carne di gesso: nella stessa maniera che farebbe a un viso giallo un' armonia che tirasse al rosso, perchè ciò lo farebbe comparire verde; così del rosso o turchino, ecc.

20. Se nella persona vi è qualche mancanza di tinta, come sarebbe se fosse troppo pallida, bisognerà farle del giallo vicino alla carne, e tenere il giallo verdiccio, perchè ciò farà comparire la carne più rossiccia. Si potrà ancora procurare di far mettere nella carne dei riflessi di qualche cosa rossa che correggeranno la mancanza della natura: ma badisi bene di non farne troppo, perchè allora l'occhio sarebbe attirato da questo colore che farebbe comparire la carne anche più pallida.

21. Se poi la persona fosse troppo rossa, procurisi di fare vicino alla carne qualche rosso più violento e in maggior porzione che non è la carne rossa, perchè così correggerassi la natura. L'occhio resta sempre ferito dalla parte più grande, come ho detto nel paragrafo della Grazia, parlando d un mazzetto di fiori. Io intendo però che si debbano osservare per lo stesso rosso le ragioni che porterò nella sesta Riflessione. Il bianco va molto bene con somiglianti carnagioni, perchè essendo un poco

oscure, il bianco rallegra il rosso, e i riflessi correggono le troppe tinte. Ma bisogna lasciare del passaggio tra l'uno e l'altro, perchè, senza questo, col bianco troppo vicino si farà comparire la pelle anche più oscura; ma bisognerà impiegarlo dalla parte ombrosa, par approfittarsi dei riflessi che essa apporterà alla carne. Il resto credo di averlo detto nella Riflessione precedente.

22. Se la carne fosse gialla, bisognerebbe opporle il verde rallegrato con un poco di rosso, come ho detto della pallida, e farvi qualche panneggio un poco ombroso per far comparire bianca la carne. Lo stesso metodo si praticherà per tutte le altre tinte di carne. I fondi devono principalmente regolarsi secondo la carne e l'armonia della più gran parte de' colori; come, per esempio, se la carne ha bisogno del rosso, tengasi il fondo verdiccio: e così di tutte le tinte a norma delle regole precedenti. Il resto del ritratto deve regolarsi secondo le regole del chiaroscuro unitamente alle suddette.

Riflessione VI.

Nella quale si tratta di tutti i colori e tinte per parlare de' loro gradi, e con quali colori bisogni accompagnarli dal bianco fino al nero.

23. Il color bianco per esser perfetto lume non s'impiega che molto poco. Esso fa brillare troppo ugualmente tutte le sue pieghe, e non si deve adoperare che con la riflessione del chiaroscuro. Questa si è che vi sono cinque gradi dal bianco

fino al nero; e siccome in un'opera perfetta vi debbono essere tutti cinque, così, per dar luogo agli altri, non bisogna mettere di alcuno più che una quinta parte. Può bensì venire impiegato più vantaggiosamente nelle parti dove si vuole che brilli il nudo; ma si faccia senza essere sfacciato e il più vicino alla carne; perchè esso renderà la carne più viva di colore, non essendo altro il bianco che un grigio schiarito. Nella pittura non abbiamo alcun bianco che sia del tono del vero lume, per la ragione, come ho detto nel paragrafo dell'Armonia, che il corpo che schiarisce tutte le cose è gialliccio, e il nostro bianco non lo è; perciò bisogna accompagnarlo con gli altri colori.

24. Il giallo è il colore direttamente del secondo grado. Avendo detto nello stesso paragrafo che esso non si sporca mai col bianco, incomincerò a parlare del giallo intieramente chiaro e puro. A questo colore bisogna assolutamente opporre il rosso e il turchino, a motivo che pel suo proprio chiaroscuro non porta quasi niente di colore, e resterebbe senza vigore e grazia: onde si consideri come se fosse quasi un lume. Il violetto gli si accorda meglio di tutti gli altri colori; ma siccome questo è un colore un poco malinconico e ombroso, nei soggetti gradevoli sarà meglio servirsi del colore di lacca. Allora però bisognerà fare il giallo un poco verdiccio o molto chiaro, badando che quanto si leva di turchino al violetto, tanto se ne deve mettere al giallo.

25. Si osservi con tutto ciò che tutte le armonie si rendono più gradevoli quando i colori sono variati di gradi; come sarebbe a dire, con un

giallo molto chiaro, un violetto o lacca molto ombrosa alla differenza di due gradi: similmente a un violetto o color di rosa, un giallo o un verdiccio più ombroso. Una tal regola vale per tutti i colori; perchè come uno stesso lume non produce per tutto un buon effetto, così i panneggi dello stesso grado non produrranno variazione gradevole.

26. Il rosso è il colore del terzo grado e il più difficile a esser ben trattato, poichè non ha niente di aereo. Ne'soggetti gradevoli bisogna evitare di lasciarlo intiero. Converrà mortificarlo col bianco; e ne' soggetti gravi sarà bene di tenerlo un poco al tono di lacca e d'ombra.

27. Il rosso gialliccio è quasi sempre troppo vivo, non essendovi colore che lo possa bilanciare. Perciò bisogna impiegarlo molto poco, se non è interrotto dal chiaro o dallo scuro: i chiari lo fanno molto gradevole. In generale il rosso richiede il verde, perchè resta solo ai lati d'un colore mischiato. Porta volentieri il bianco piuttosto che il nero il quale fa sembrare grigio. Credo superfluo di dire che si può fare un verde gialliccio col colore di lacca o violetto, avendo già detto innanzi che il giallo verdiccio va bene con la lacca.

28. Il turchino è il colore di sua natura più ombroso. Perciò sarà bene mettervi accanto del giallo e del rosso, per la ragione che due essendo mescolati perderanno un poco della loro forza, e il giallo distruggerà il rosso. A tal effetto gioverà porre ai lati del turchino un poco di rosso puro con molto giallo rossiccio, come color d'oro, per riscaldare la freddezza del turchino. Col turchino

bisogna sempre mettere dei colori di forza per far bene.

29 Il turchino chiaro non si deve troppo im piegare a motivo che diviene color d'aria; e per farlo avanzare, bisogna necessariamente farlo oscuro e velato e tenerlo sempre molto bello nel chiaro, come ancora sporcarlo bene negli oscuri per unirlo con le altre tinte.

30. Il nerancio si deve trattare come un colore composto di rosso e di giallo: per conseguenza gli si può accompagnare del turchino: se è molto rossiccio, si farà il turchino verdiccio; se è molto gialliccio, vi si metterà un turchino paonazzino.

31. Il violetto è composto di rosso e di turchino. Si accompagni col giallo.

32. Il verde è composto di turchino e di giallo. Se gli metta accanto il rosso.

33. L'ulivo è un verde gialliccio. Se gli aggiunga un rosso violetto.

34. Il bruno è una specie di rosso ombroso e senza lume. Si deve trattare nella maniera che ho detta del nerancio: e così si deve fare di tutti gli altri colori. Tutti vanno bene col bianco, perchè questo non ha colore alcuno.

35. Il nero non ha colore, nè pare, ma è difficile averlo perfetto. Per ispingerlo all'ultima forza bisognerà sempre mettervi qualche bruno oscuro, con cui levargli il grigio che gli dà il lume, come ho detto nella seconda riflessione.

FRAMMENTO
D' UN DISCORSO
SOPRA I MEZZI
PER FAR FIORIRE LE BELLE ARTI
NELLA SPAGNA

1. Prima di proporre i mezzi idonei per far fiorire le belle arti nella Spagna, si deve esaminare se il genio e il carattere di questa nazione sia a proposito per tal fine; poichè non v'è dubbio che l'indole delle nazioni renda proprie più le une che le altre alla coltura di alcune arti e scienze. Questo genio nazionale non è sempre costante, ma è dipendente in parte dalla natura e in parte dai costumi; e queste due cause hanno tanta influenza fra di loro che appena si può distinguere a quale di esse appartengano molti effetti. Sappiamo per esperienza che il clima fa gli uomini differenti tra loro; ma è altresì certo che i costumi e l'educazione rendono utili o inutili gli effetti della natura. Converrà dunque esaminare questi due principj per conoscere l'influenza che possono avere nell'avanzamento delle belle arti nella Spagna.

2. Questo regno gode generalmente un'aria molto pura ed elastica, la quale dà molto movimento agli umori e irrita facilmente il sistema nervoso. La secchezza e l'aridità della terra contribuisce anche a questo effetto; e questa grande sensibilità

di fibra deve produrre talenti di molto acume e di penetrazione, capaci di apprendere qualunque cosa, semprechè si voglian prendere la pena di studiarla. Talvolta questa sensibilità degli Spagnuoli è eccessiva per la coltura delle belle arti, le quali richieggono un sistema nervoso piuttosto moderato che viene prodotto naturalmente da un clima medio tra il calore e il freddo, e tra l'umido e il secco, com'è quello della Grecia.

3. Gli uomini più a proposito per far progressi nelle arti sono quelli che con facilità distinguono la bellezza: nè ciò si conseguisce senza avere i sensi molto delicati e una mente aperta; poichè la bellezza è *una proprietà delle cose che per mezzo de'sensi dà all'intendimento un'idea chiara delle sue buone e gradevoli qualità*. Chi non ha delicatezza di sensi non potrà ricever dagli oggetti questa impressione, nè la sua ragione accudirà sì presto, come bisogna, per comunicare all'anima il diletto della bellezza; essendo questo talvolta l'unico caso in cui l'anima e i sensi godono ugualmente. Chi ha letta bene la storia saprà a quale eccesso trasportava i Greci il piacere del bello. I nostri sensi sono sì flaccidi che nemmeno arriviamo a concepire in che consistesse l'entusiasmo di quella nazione per le arti. Ma, ritornando al mio proposito, dico che sebbene la nazione spagnuola non sia così propria come la greca per promuovere le arti, ha però le qualità necessarie più di qualunque altra per fare maggior progresso in quelle, semprechè si correggano gl' inconvenienti de'costumi che si oppongono alla buona disposizione del fisico. Esaminiamoli successivamente.

4. Le nazioni, come gli uomini in particolare, operano secondo le loro necessità, sieno naturali o accidentali, provenienti da cause estranee. Quando queste necessità durano molto tempo, i rimedj che vi si applicano durano nello stesso modo e si fanno costumi. Questi tiranneggiano i sensi e la ragione di coloro che dalla cuna vi si sono abituati, qualora per qualche sforzo della ragione, o per altro forte motivo non gli abbandonino. I primi abitanti della Spagna erano barbari e barbari doveano essere i loro costumi. I Romani che la conquistarono, v'introdussero qualche coltura (*a*); ma il loro principale studio fu di scavare oro, argento, minio (*b*) e altri metalli dalle sue miniere. I Vandali e i Goti soggiogando questo regno v'introdussero la loro propria barbarie. Finalmente vennero i Mori a compire di ruinare le poche reliquie di coltura che avean potuto lasciarvi i Romani. Quando dopo tante guerre ne furono finalmente discacciati que'barbari, si risvegliarono i talenti e si applicarono con calore e con impegno alle belle lettere; ma niun progresso poterono fare nelle arti, mancando loro ogni idea della bellezza; tanto più che le guerre perpetue e le conseguenti necessità avean fissata l'attenzione e l'onore degli Spagnuoli nelle armi e nelle ricchezze. Da ciò seguì necessariamente che quella poca magnificenza che i re e i grandi volevano impiegare ne'tempj e ne'palazzi,

---

(*a*) Prima dei Romani vi furono i Fenicj e i Cartaginesi che cominciarono a renderli colti in molte parti. FEA.

(*b*) Per *minio* intendevano gli antichi il *cinabro*. AZARA.

fu eseguita da gente ignorante e disprezzata; e mancando inoltre esempi di buon gusto, si diedero ad imitare il gotico e il moresco. Quelli che ordinavano tali opere erano anche più ignoranti degli artefici; poichè erano per lo più genti avvezze alle armi e allo studio della giurisprudenza o della teologia, sprezzatori d'ogni buon gusto e barbari nelle arti.

5. Comparve gloriosa la Spagna sotto Ferdinando il Cattolico; ma distratto quel gran re da altre cure di guerre e di politica, poco fece per promuovere le belle arti. Nel suo tempo aprirono le Indie i loro nuovi tesori, e quelle ricchezze vi richiamarono l'attenzione di tutti gli Spagnuoli. Nuovi regni, nuove fortune, nuove speranze agitarono le menti, e tutto quello che non era oro, non meritava stima

6. Carlo V occupò la nazione in nuove guerre, e il di lei valore e le sue imprese la inebriarono della gloria militare, nutrendo quella ferocità propria della guerra ch' è sì contraria alla calma e alla mansuetudine che richieggono le arti. Filippo II, di carattere opposto a quello di suo padre, si dichiarò amatore di esse. Intraprese l'opera magnifica dell'Escuriale, e premiò generosamente gli artisti; ma non avendo mutato i costumi della nazione, nè la costituzione dello stato, l'amore per le arti restò concentrato nella sua persona senza comunicarsi alla nobiltà, la quale continuò a pensar come prima alle armi e alle ricchezze. Piantò anche l'Escuriale in un deserto, e non potè perciò venire osservato che da pochi; e finalmente ebbe la disgrazia che quando gli Spagnuoli incominciarono a coltivar le arti, dovendo andare a

ritrovarle e ad apprenderle dall'Italia, erano già incominciate in quel paese a decadere dal buon gusto; e perciò gli Spagnuoli che le trassero a questi regni vi trasportarono un gusto viziato.

7. S'incominciò non ostante a coltivare il disegno, e in Siviglia si formò una scuola di pittura, senza esser promossa, nè favorita dal governo, ma unicamente pel commercio e per l'opulenza, in cui era allora quella città che dava occasione agli ingegni d'occuparsi e di avanzarsi. Questi pittori Sivigliani non videro però, nè studiarono gli esemplari degli antichi Greci, nè conobbero la bellezza; onde furono puri imitatori della natura, senza saper nemmeno scegliere il suo bello. Nondimeno credettero d'aver toccato l'apice della perfezione, perchè possedevano la parte più necessaria dell'arte; ma erano ben lontani dalla più nobile. S'impegnarono a seguire la verità senza curarsi della bellezza, e nemmeno conobbero la superiorità della scuola italiana d'allora, la quale di nuovo era quasi risuscitata per mezzo de'Caracci, quando l'Italia riposò un poco dall'infelice stato in cui l'aveano tormentata le guerre di Carlo V e di Francesco I.

8. Filippo V onorò moltissimo la pittura nella persona di Diego Velasquez; ma non prese il buon cammino per perfezionarla, poichè, sebben facesse modellare in Roma alcuna delle migliori statue antiche, le si andarono a seppellire nel palazzo di Madrid, dove niuno seppe, nè potè approfittarsene (*a*). Carlo II pensò far grandi pitture nello

(*a*) Il Velasquez fu mandato a posta a Roma per acquistar gessi delle statue antiche; come ne ebbe molti portati in Ispagna, ove pochi peraltro se ne sono conservati, e sono perite anche tutte le forme. FEA.

Escuriale e a Madrid; ma siccome niuno de' suoi vassalli sapeva il maneggio del fresco, che era loro ignoto sì per mancanza d'occasione, sì per essersi attenuti al semplice studio dell'imitazione, si vide obbligato quel monarca a trarre dall' Italia Luca Giordano. La fortuna, l'applauso e la facilità nel dipingere di quel famoso Napoletano mosse molti Spagnuoli ad imitarlo; ma siccome l' abilità del Giordano proveniva dalla pratica, acquistata con l'imitare i maestri di tutte le migliori scuole italiane, non poterono gli Spagnuoli, privi di quel mezzo, conseguire il loro intento; e il peggio fu che, cercando seguire il Giordano, si partirono dalla imitazione della verità che avean seguita fin allora, senza acquistare la parte del gusto della bellezza che si conservava in Italia.

9. Da allora in poi niente altro si è fatto che propagar l'ignoranza per mezzo d'un cattivo ammaestramento, e quasi si può dire essersi fatto nella Spagna, come se in un paese d' infermi si mettessero guardie per non lasciar entrare alcun medico di fuori.

10. Io ho scorsa rapidamente la storia della pittura nella Spagna, senza toccar le altre arti, perchè questa deve esser la maestra del buon gusto. Dell'architettura dico soltanto che vi è stata quasi obliata fino a' nostri giorni, in cui la coltivano con buone massime alcuni professori (*a*).

(*a*) Il signor Francesco Milizia, nella edizione fatta in Parma nell' anno 1781 delle sue *Memorie per le vite degli architetti*, ha aggiunte le notizie di molti architetti spagnuoli dei due secoli scorsi; alcuni dei

Appena s'incominciò a uscire dal goticismo quando si edificò l'Escuriale, opera immensa e solida, fatta con buoni principj di fabbricare, ma senza niuna idea di vera bellezza nè di eleganza. È un ritratto del carattere del principe che la fece costruire. Malgrado la moltitudine degli artisti impiegati in questa grand'opera, si estesero poco le arti nel generale della nazione, probabilmente perchè continuarono le teste a credere che il grande e il bello consista nel ricco; e da tale ignoranza vediamo prodotta quella mostruosa magnificenza di altari di legno dorato, il cui uso cancellò ogni idea di bellezza nelle forme, richiamando tutta l'attenzione alla ricchezza della materia. Questa infelice massima trasse seco l'altra di far le statue di legno dipinte e dorate, con che si avvilì la scultura; poichè in questa tal guisa non è la forma delle statue che dà l'idea del loro merito, ma i colori e la ricchezza. Una nazione che abbia sempre avanti gli occhi tali oggetti è im-

---

quali furono di maggior merito, ed hanno fabbricato con delle buone regole. Intorno ai pittori della stessa nazione si veda una lettera del sig. Francesco Preziado, pittore di merito, fra le Pittoriche raccolte da monsignor Bottari (Vol. VI, pag. 211, edizione della *Biblioteca Scelta di Gio. Silvestri*). Non parlo dell'opera del signor di Cumberland, nominata nel fine della vita di Mengs dal signor cav. d'Azara, nè della Dissertazione pubblicata l'anno 1766 a Madrid in lingua spagnuola dal signor Isidoro Bojarte sugli antichi monumenti di pittura, scultura e d'architettura che si trovano in Barcellona, perchè non ne ho altra notizia se non dai giornali. Si veda anche appresso una lettera di Winkelmann in data del 16 dicembre, 1761. FEA.

possibile che possa acquistare buon gusto, perchè questo non si forma che per mezzo dell'abito che prendono i sensi nel vedere cose perfette, e quando non sieno tali, sieno almeno semplici e contenenti il mero necessario, poichè sebbene pajano rustiche e povere, sempre saranno più vicine alla bellezza che quelle ripiene di superfluità irragionevoli; e i sensi e la ragione avran meno fatica a distinguere la bellezza nuda che sepolta in un ammasso d'inutilità. Se per iscoprire il bello s'incontrano queste difficoltà, molto maggiori se ne avranno pel sublime che è il modo di dare idea chiara e concisa di un oggetto grande, congiungendo rapidamente e con semplicità gli estremi del principio e del fine, comprendendo molto nel meno possibile.

11. Dopo d'aver vedute le difficoltà che la natura e i costumi oppongono al progresso delle belle arti in Ispagna, bisogna trovare i rimedj; e perciò gioverà riandare un poco le ragioni e gli accidenti per mezzo de'quali han fiorito in altre nazioni.

12. Il potere e le facoltà dell'uomo, come animal ragionevole, sono grandissime; ma egli non le mette ordinariamente in pratica se non quando è incitato dalla necessità. Questa è di due specie: assoluta e d'opinione. Le belle arti non hanno alcuna relazione con la prima, sono figlie della seconda. Dove è potere facilmente nasce la volontà; ed essendo l'uomo pel suo talento e per la sua conformazione capace di comprendere e d'imitare qualunque proprietà e qualità esteriore delle cose, viene ad essere la imitazione naturale all'uomo, e da essa nascono le belle arti. Taluno potrebbe obiettare che l'architettura è figlia della necessità;

ma egli la confonderebbe con l'arte di fabbricare, la quale non è suscettibile di bellezza, nè può esser direttrice delle altre arti, com'è l'architettura.

13. Comunemente si crede che nell'Oriente cominciassero gli uomini a fare immagini e simulacri pel culto religioso; ma quelle nazioni non innalzarono le arti fin al punto da meritare il nome di belle, perchè si contentavano del solo significato della cosa: onde una immagine valeva lo stesso che un nome o un geroglifico, senza considerare nè la perfezione nè la bellezza, e così componevano certe figure mostruose per significare diverse proprietà immaginarie, o per fare i loro Dei sì spaventosi e orribili come la loro superstizione li concepiva. Poco più innanzi passarono gli Egizj. I Fenicj aggiunsero qualche poco più di finezza nel lavoro, perchè richiedeva così il loro commercio, e lavorarono più metalli che pietre. Eglino, per quello ch' io credo, sparsero le arti per tutte le coste dell'Asia, dell'Africa e dell'Europa, ma sempre in quello stato di rustichezza e di barbarie, in cui si mantennero finchè non furono coltivate da'Greci.

14. Esaminando perchè le arti non facessero gran progresso tra i loro primi inventori, non ostante che sia così facile aggiungere all'inventato, io credo che la cagione sia stata che le idee degli uomini vanno sempre in progressione seguita; e per conseguenza se il principio è cattivo, il fine deve essere pessimo; perlocchè le belle arti, fra quelle nazioni che le incominciarono male, dovettero sempre peggiorare, come i frutti d'albero guasto cadono prima di maturarsi. All'incominciar male potè con-

tribuire la bruttezza delle genti, l'ignoranza della bellezza e la disistima che si avea per gli artisti, i quali in oltre non avean l'arbitrio di allontanarsi dalla forma degl'idoli che aveano prescritta i sacerdoti, contenti, come ho detto, del solo significato; e quando volevano fare qualche cosa di particolare aumentavano la materia e non le forme, facendo figure straordinarie e gigantesche. I Fenicj dall'altra parte non pensavano che al loro commercio; ed era perciò ben naturale che mettessero i loro artisti nella classe degli artigiani che servivano a un ramo del loro traffico.

15. Quando finalmente principiarono i Greci a comporre una nazione culta e a fiorire particolarmente gli Ateniesi, ed appresero, mediante la filosofia, a dare il vero valore alle produzioni dell'ingegno, fiorirono allora al sommo le belle arti. Tutto le favoriva in Grecia. La situazione di tante isole, che fa sì varia e sì bella la natura, il clima temperato, la bellezza degli abitanti, i costumi, la dolce libertà, la stima grande che si faceva della bellezza e la sensazione che eccitava in quelle teste sì bene organizzate, e fino la stessa povertà concorse a questa felice combinazione. Il merito apriva la strada ai maggiori onori, fino all'apoteosi: la bellezza si considerava come un dono degli Dei. Gli uomini erano più valutati per quello che erano che per quello che possedevano. E quale stimolo soprattutto non dovea essere per gli artisti il vedere che i loro giudici erano filosofi, e che gli stessi regolatori della repubblica erano della propria classe degli artisti medesimi, come successe a Fidia, amico di Pericle, e a Socrate, scultore e

dichiarato il primo savio e l'oracolo di tutto il mondo (*a*)? Sono notorie le immense ricchezze di Fidia e i premj singolari ch' ebbero i celebri pittori e scultori. Ciò principalmente consisteva che quasi tutte le opere si eseguivano a spese pubbliche di qualche città; onde la povertà, anzichè disturbare, giovava, perchè que'popoli non cercavano la magnificenza nel valore della materia, ma nell'arte del professore che impiegavano.

16. Benchè la statuaria, senza dubbio la più antica delle arti (*b*), fosse antichissima in Grecia, restò per molto tempo in uno stile alquanto secco, nel modo come lo vediamo ne'vasi detti etruschi, i quali in vero sono della maniera greca primitiva (*c*), poichè le opere etrusche in marmo o in

(*a*) Queste notizie quasi tutte sono prese dal Winkelmann, *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *pag.* 240, *segg.* Non dice però questi che Fidia sia stato regolatore della repubblica. Egli fu soltanto generale soprintendente di tutte le grandiose fabbriche che faceva fare Pericle, come narra Plutarco nella vita di questo famoso capitano, e noi lo notammo alla detta *Storia*. *Tom. II*, *pag.* 189. Socrate poi salì all'alto grado di riputazione accennato, dopo di avere abbandonata da lungo tempo la scultura e aver professata unicamente la filosofia, come notammo allo stesso luogo *pag.* 214, *n.* A. FEA.

(*b*) Vedi la detta *Storia*, *Tom. I*, *pag.* 260. FEA.

(*c*) Vedi al detto *Tomo I*, *pag.* 213, *III*, *pag.* 433, 443, 450, 490, ove noi abbiamo fatto vedere che vennero molto di buon'ora gli artisti greci a migliorare le arti in Etruria ed anche in Roma. Di Tarquino Prisco, quinto re di Roma, scrive Lucio Floro, *lib.* 1, *cap.* 5: *Tarquinius, postea Priscus, quamvis transma-*

alabastro volterrano sono di differente stile. In fine gli Etruschi dovettero avere quella maniera greca, essendo colonia doppia, prima di Fenicj e poscia di Greci, come viene comprovato da' loro monumenti; poichè, fuori di qualche punto oscuro di mitologia, non contengono altro che fatti greci, particolarmente del tempo eroico (*a*). Questo stile non fu generale a tutta la Grecia, ma solamente dove l'introdussero gli Egizj e i Fenicj, cioè per le costiere del mare; ma entro terra io credo che incominciassero molto più tardi a far simulacri, nè ricevessero l'arte dagli esteri, ma che la inventassero da per loro, incominciando dalla plastica.

17. L'occasione principale della introduzione dell'arte furono le statue che si ergevano ai vin-

---

rinae originis, regnum ultro petens accipit ob industriam, atque elegantiam: quippe qui oriundus Corintho, graecum ingenium italicis artibus miscuisset. Meritano ora l'attenzione degli antiquarj e degli artisti le terre cotte volsche del museo Borgiano a Velletri, alcune delle quali sono state pubblicate in rame con la illustrazione del ch. P. Becchetti. Essendo queste un lavoro italico diverso dall'etrusco, perchè diverso era il popolo dei Volsci, deve dar motivo di fare nuove riflessioni sulle arti dei popoli antichi d'Italia. A questo proposito dei Volsci avvertirò qui una svista presa dal Winkelmann nella *Storia delle arti del dis., Tom. I, lib. III, cap. IV*, § 3, *pag.* 209, da me allora non osservata, cioè che i 24 trionfi ivi nominati da lui per i Volsci, vanno riferiti ai Sanniti, de'quali parla dopo, secondo lo stesso Lucio Floro, *lib.* 1, *cap.* 16. Fea.

(*a*) Vedasi la *Storia delle arti del dis., Tom. I, lib. III, cap. I, II, e Tom. III, pag.* 467. Fea.

citori ne'giuochi olimpici. Elleno facevansi a spese pubbliche della patria del vincitore; onde tutti i suoi compatrioti aveano interesse che fossero fatte a dovere. Gli artisti nel ritrarre questi soggetti aveano opportunità d'esaminare i corpi meglio proporzionati e belli; e la gloria d'immortalarsi con le loro opere, unitamente alla competenza di quelle degli altri che si esponevano in quel celebre sito, era uno stimolo possente per gli scultori, e dava facilità ai dilettanti da giudicar meglio del loro merito per comparazione (*a*).

(*a*) Non tutte le statue degli atleti si facevano a spese della sua patria. La maggior parte se le facevano fare essi medesimi, o loro le facevano fare altri. Vedasi la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *pag.* 252, ove si numerano altri mezzi che aveano gli artisti per esaminare la bella natura. Per le statue degli atleti ho fatto osservare nel *Tom. II*, *pag.* 267, *n.* B, che vi era una legge, la quale prescriveva che non potessero farsi le statue maggiori della loro vera statura; e che dai soprintendenti pubblici si usavano più esami e diligenze a questo riguardo che nell'ammettere gli stessi atleti ai giuochi. Per la qual cosa gli artisti talvolta avranno dovuto piuttosto distinguersi nel fare al naturale i loro atleti; poichè tutti non saranno stati dei più belli. I valenti avranno, oltre la bellezza, anche scelto il punto più bello e più difficile delle azioni dell'atleta o del giuoco, ma per far vedere la loro perizia, come li scelse Mirone per il suo Lada vincitore alla corsa, e per il suo Discobolo, o vincitore al disco, di cui abbiamo dimostrato noi, e non altri che non vi ha la minima parte, come si è spacciato con mentita sfacciatissima in uno scempiato complesso di falsità, d'imposture e di sognati plagi, essere una copia la sta-

18. Questa prima imitazione della verità diede un grado di perfezione all'arte, perchè la diversità di figure che si ritraevano, esigeva necessariamente un raziocinio e una maniera diversa; ma la propensione di quel popolo alla bellezza gli fece osservare che i corpi giovanili ne aveano più dei vecchi, perchè non contenevano tanti segni della umana imperfezione e che comprendevano tutte le parti essenziali senza le minuzie che faticano i sensi e la riflessione, e che erano di forme più semplici e più belle. Con questo, e con la cognizione che aveano già acquistata dall'imitare i corpi più esercitati, conobbero quali erano le parti che più concorrevano alla perfezione dell' uomo, e le diverse qualità che sono caratteristiche a ciascheduno, come per esempio, la forza, la leggerezza, il grande, il piccolo, la gioventù, la vecchiaja. Distinsero tutti questi caratteri nel modo il più semplice, e trovarono con ciò il più perfetto stile, o, per meglio dire, lo stile della bellezza. Le loro deità erano tutte belle, e benchè le rappresentassero in figura umana, evitavano i segni della natura animale, e perciò non si veggono ne'loro Giovi e Nettuni nè rughe, nè vene; non ostante che rappresentassero persone robuste e attempate. Quando avean da fare qualche espressione alterata e forte, non la facevano mai eccessiva, ma nel modo più semplice e senza alterar la bellezza più di quel poco che era necessario per contraddistinguere la differenza d'un

---

tua in marmo posseduta dal signor marchese Massimi alle Colonne. Vedasi *loc. cit., pag.* 211, *segg.*, e *Tom III*, *pag.* 451 *seg.* FEA.

altro stato della persona e dare un' idea chiara della passione.

19. Siccome di quante cose fa l'uomo le fa tutte con relazione a sè stesso, e niente può dilettarlo se non ha qualche rapporto alla sua specie; perciò i Greci si applicarono tanto al conoscimento della figura umana, e trovarono tutto quel che all'uomo può parer bello: e siccome abbiamo in oltre la proprietà di paragonare tutte le cose con qualche circostanza nostra, presero dalla proporzione, dalla forma e dal carattere dell' uomo le idee per tutto il resto, come per l' architettura, per i vasi e per qualunque cosa che ha forma.

20. La pittura si perfezionò quasi nel tempo stesso che la scultura, la quale sicuramente dovè incominciare dalla plastica. In quanto alla stima che si faceva dell' una e dell' altra, io credo che fosse molto maggiore per la pittura, sì per i prezzi delle sue opere come per gli onori che si accordavano a'suoi professori (*a*). La scultura non potè, secondo il mio parere, acquistare la sua ultima perfezione fino al tempo di Apelle per mezzo di Lisippo e di Prassitele, perchè bisognò che prima di loro gli altri artisti superassero le maggiori difficoltà nella proporzione, nel carattere, nella bellezza e nella maestà; produzioni tutte di uomini che operavano tutto con ragione, come si vede ne'monu-

---

(*a*) I premj erano uguali, e uguale era l'onore compartito agli scultori ed ai pittori secondo il merito personale. L'autore ha pur rilevati poco prima gli onori di Fidia e di Socrate. Ma si veda la *Storia delle arti del disegno*, *Tom. I*, *pag.* 255 *seg.* FEA.

menti che ancora ci restano di que' tempi. L'architettura greca non ebbe infanzia; e dalle capanne passò repente ai sontuosi edifizj dell'ordine dorico, il quale si conservò sempre non ricevendo che qualche piccola varietà, perchè non trovarono altro di migliore che si accomodasse alla loro solida maniera di pensare (*a*). La Grecia finalmente fu conquistata da' Romani; ma benchè questi la superassero nella forza delle armi, non la poterono mai uguagliare nelle scienze e nelle arti, e pel suo ingegno sforzò i suoi vincitori a dichiararsi vinti. Tanto può il merito anche su i Barbari! I Romani non ebbero mai grandi artisti, perchè non accordavano loro quella stima che si meritavano, e perchè il cammino della fortuna e della pubblica riputazione

---

(*a*) Da Vitruvio, *lib.* 4, *cap.* 1 e 7, abbiamo quanto siasi faticato e per quanto tempo e per quanti gradi, prima che si riducesse l'ordine dorico a qualche stato di perfezione e di maggior bellezza. Molto più noi lo diremo, osservando la gradazione delle proporzioni dei tempj dorici che tuttora esistono in Corinto, in Girgenti e in Pesto (de' quali Vitruvio mostra di non aver avuto notizia, o di non averne voluto parlare) all'ordine dorico del teatro di Marcello, e del tempio creduto d'Ercole a Cora. Vedasi la *Storia delle arti del dis.*, *Tom III*, *pag.* 49, 109 *segg.* 239, 483, *segg.* Coloro che pretendono che Vitruvio non abbia parlato delle proporzioni più basse dei suddetti tempj di Corinto, di Pesto e di altri luoghi, perchè egli non abbia voluto parlare se non che delle proporzioni più eleganti, non lo hanno letto, o non lo hanno inteso, come è più probabile; quantunque con un vano apparato di ciarle pretendano farne l'apologia e mostrarcelo per un cosmopolita o periegete. FEA.

era in Roma solamente il fôro e le armi; e il popolo, oppresso dalla classe senatoria, pensava poco alle arti: onde qualora si voleva fare qualche opera bella si andava in cerca di qualche Greco che la facesse. Tra questi si conservarono le arti molto tempo e andarono decadendo a poco a poco; ma tra'Romani durò molto poco il gusto introdotto da'Greci, perchè, avvilite le arti coll' impiegarvi fino gli schiavi, vennero questi riputati come ordinarj artigiani e molto inferiori alla professione del soldato (*a*).

21. Alcuni forse crederanno che l'architettura romana abbia superata la greca: io non me ne persuado, perchè non credo che i Romani avessero architettura propria (*b*). Si consideri che cosa sia stata Roma prima de' Tarquinj. Il Prisco fece il Circo, e la Cloaca massima; imprese magnifiche, ma eseguite sicuramente dagli Etruschi, i quali nemmeno inventarono alcuna cosa in architettura, servendosi sempre dell'antica greca, meno perfetta e anche alquanto alterata (*c*). Quando poi i Ro-

(*a*) Vedasi la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. II*, *pag.* 70, *seg.* 306, *seg.* FEA.

(*b*) Non si dirà che i Romani propriamente abbiano inventato un nuovo ordine; ma si sosterrà sempre che le fabbriche fatte ne' migliori loro tempi secondo gli ordini greci sieno più belle e più bene proporzionate di quelle fatte anche ai tempi di Pericle. FEA.

(*c*) Gli Etruschi aveano certamente il loro ordine diverso, coma ci attesta Vitruvio, *lib.* 4, *cap.* 7, di cui abbiamo esposto il vero sentimento nella *Storia delle arti del dis.*, *Tom. III, pag.* 479, e nella Risposta alle Osservazioni del sig. cav. Boni su quel Tomo,

mani acquistarono un poco più di cultura impiegarono artisti greci, come fece Augusto, Trajano, Adriano, che furono quelli che certamente fabbricarono più in Roma (*a*). L'ordine composito che usarono i Romani non è propriamente una cosa

---

ma anche meglio lo faremo nella nuova edizione latina-italiana, che prepariamo della di lui opera. Mengs lo nega, perchè non avea altra idea dell'ordine etrusco, o toscano, fuorchè quella inventata dagli architetti del secolo XVI in qua, poco diversa dall'ordine dorico, non pensata mai da Vitruvio. Fea.

(*a*) Ho detto qui avanti *pag.* 109 *n. c*, che i Greci vennero molto di buon'ora a migliorare le belle arti in Italia e inispecie nell'Etruria e in Roma. Che poi al tempo degli Scipioni e in appresso, sia stata sempre più imitata l'architettura greca, l'ho congetturato dalla forma del sepolcro di Scipione Barbato, fatto a modo di un cornicione dorico, probabilmente sul gusto dei tempj dorici della città di Pesto da lui acquistata ai Romani. Vedi la *Storia delle arti del dis.*, *Tom III*, *pag.* 490. Del tempio di Giove Capitolino però, se fosse d'architettura etrusca, lo vedremo meglio nelle nostre Osservazioni sopra Vitruvio. Fra gli architetti che hanno lavorato al tempo dei mentovati imperatori, vi saranno stati anche dei Greci, e di alcuni se ne fa il nome; ma vi furono al certo, e allora e anche prima, degli eccellenti architetti romani, o italiani, non greci; quali furono Vitruvio e Numisio, architetto del teatro di Ercolano, Cossuzio e Cajo Muzio, nominato da Vitruvio, *lib.* 7, *praef*; e chi sa quanti altri di quei settecento che questo scrittore dice essere stati in Roma al suo tempo: *Cum ergo* (scrive egli, *loc. cit.*) *et antiqui nostri inveniuntur non minus quam Graeci fuisse magni architecti, et nostra memoria satis multi, ecc.* Fea.

nuova, ma un misto del corintio e del jonico. Il primo ardisco dire che non ebbe molto credito fra i Greci, perchè tra le ruine tuttavia esistenti in molte parti non si vede quell'ordine neppure nella stessa Corinto; onde io credo che l'uso e il nome di quest'ordine d'architettura siasi inventato dopo la distruzione di quella celebre città, e che i Romani avendo fatti alcuni capitelli di metallo corintio con i fogliami, e con le figure che vediamo, avranno loro dato quel nome; siccome chiamarono corintj i candelabri, e i vasi fatti di quel metallo. E benchè la Lanterna di Demostene, e la Torre de'venti d' Atene (*a*) fossero d'ordine corintio, io credo che sieno state fabbricate dopo questo tempo (*b*).

22. Lo stile diverso che si vede nelle fabbriche greche e romane, dà a conoscere i caratteri distinti delle due nazioni; poichè costoro col soverchio lusso negli ornati degradavano la bellezza della

---

(*a*) Si crede che questa sia quella fabbricata da Andronico Cirreste, menzionata da Varrone, *De re rust. lib.* 3, *cap.* 5, e da Vitruvio, *lib.* 1, *cap.* 6, ove noi ne parleremo più diffusamente. FEA.

(*b*) Queste cose che dice Mengs e di queste fabbriche, e dell'ordine corintio, sono paradossi che non possono neppur cadere in mente a chi abbia esaminato le proporzioni, e il resto di quegli edifizj; abbia letto Vitruvio, *lib.* 4, *cap.* 1, e *lib.* 7, *praef*, e abbia qualche cognizione della storia dell'architettura e dei diversi stili dell'arte. Il sig. ab. Ortiz nella sua traduzione spagnuola di Vitruvio, pubblicata ultimamente con magnificenza, *pag.* 84, ha preso con troppa serietà l'impegno di confutare Mengs in questo luogo. Vedi anche la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. III*, *pag.* 59. FEA.

semplicità greca (*a*), la quale negli ornamenti non ammetteva cosa che fosse senza ragione, nè contra ragione. Il suddetto lusso, parte dell' esorbitante opulenza de' Romani, e la poca sensazione che provavano per la bellezza, li fece rovesciare ben presto nella barbarie; poichè, subentrata subito la povertà, perderono il gusto, perduto il suo fomento. Ai Greci non accadde così: vi bisognò l' intiera ruina della nazione per estinguersi in lei il buon gusto, perchè con la perdita della libertà, e con la umiliazione non vi s'introdusse la barbarie finchè non abbracciò il cristianesimo. Non già che questa santa religione sia contraria alle arti, ma per l'abuso che ne fecero i Greci, disputando con furore, e dividendosi in varie sette, il loro genio sublime, e la loro natural sottigliezza oltrepassò i limiti di una religione sì pura e semplice, e passò con troppa rapidità dall' amore della materia a quello dello spirito: si cambiarono le idee delle cose e si sfigurarono i costumi. Alla libertà successe l'ubbidienza, all' amore della gloria l' umiltà, alla stima della bellezza il disprezzo delle cose terrene, e finalmente alle scienze umane la fede. Per timore che il popolo non ritornasse all'idolatria, si distrussero tutte le statue che si erano salvate fin allora dalla ra-

(*a*) Le fabbriche romane e principalmente tante che ancora sussistono in Roma, non possono dirsi tutte cariche soverchiamente d'ornati. Non lo è il tempio di Antonino e Faustina; la creduta Basilica d'Antonino, che fu un tempio ove ora è la dogana di terra, ed altre, senza nominare il Panteon. Vedasi la citata nostra Risposta alle Osservazioni del sig. cavaliere Boni, *pag.* 12, *seg.* FEA.

pacità de' Romani, dalle guerre, dagl' incendj e dalle ruine. Tutto in somma mutò d' aspetto; ma contuttociò non cessava di tralucere sempre la superiorità degl' ingegni greci sopra quelli delle altre nazioni in ciò che essi facevano; benchè non si curassero più delle arti, mandate in obblio o almeno praticate dalle sole persone religiose, le quali per sistema non aspiravano all'eccellenza (*a*). Venne

(*a*) Molte cose si dicono in questo numero dei Greci e dei Cristiani che sono false. Gl'imperatori di Costantinopoli, almeno fino a Giustiniano, continuarono a far lavorare moltissime statue sì in quella città come in Roma, se non di eroi gentileschi, però di eroi cristiani e dei loro bravi generali, dei letterati illustri e della famiglia imperiale; e ad alzare fabbriche grandiose. Le statue gentilesche non furono distrutte nelle dette città, ma fu anzi ordinato che si conservassero per monumenti dell'arte e pubblici ornamenti. Costantino, Teodosio e tanti altri ne fecero portare molte ad ornare Costantinopoli da Roma, dall'Asia e dalla Grecia, e fra queste le più celebri, come la Venere di Prassitele a Gnido, il Giove Olimpico di Fidia che poi perirono negl'incendj. Gli artisti greci finchè quel capo d'opera di Fidia stette al suo luogo, al tempo di Giuliano l'apostata e anche fino e Teodosio il grande, che lo fece portare a Costantinopoli, lo andavano a disegnare con tutta la scrupolosità: chiaro segno che durava in essi un poco di buon gusto. Molte statue furono distrutte in altri paesi; ma poco potevano essere interessanti per l'arte, dopo che infinite delle migliori erano state portate a quelle città capitali. Vedasi la *Storia delle arti del dis., Tom. II, pag.* 424, *seg., III, pag.* 278, *seg.* Altre moltissime cagioni hanno cooperato fin dai tempi anteriori a far perdere il buon gusto nelle arti,

all'ultimo l'invasione de'Turchi, e la setta di Maometto con la scimitarra, e coll' ignoranza compì di rovinare quanto non era nell' Alcorano, e stabilì la barbarie senza speranza di rimedio.

23. I Greci, che in gran numero si rifuggirono allora nelle isole d' Italia, per le coste dell'Adriatico, e del Mediterraneo, trassero seco alcuni rustici pittori, i quali quasi nulla sapevano della loro arte. Ma siccome erano molto più pratici, e più franchi degl' Italiani, andavano correndo da per tutto a dipingere immagini, che la cristiana pietà ordinava loro di fare. Le fabbriche più magnifiche che si sono costruite in Italia dopo la divisione degl' imperj d' oriente e d' occidente, sono opera di architetti greci, come la chiesa di san Marco in Venezia, la Torre di Pisa, ed altre.

24. È altresì degno di considerazione, che gli stessi accidenti per i quali le belle arti in Grecia

---

e quindi a far dimenticare anche le stesse arti; siccome altre sono state le cagioni che hanno contribuito nella serie di tanti secoli a rovinare in Roma le antiche fabbriche, le statue, ed altre belle opere; non già i cristiani, i barbari, i sommi pontefici, ed altri che tutto dì si sentono in bocca di chi parla senza sapere nulla di storia. Per provare questo assunto ho scritta una lunga dissertazione che ho inserita nel citato Tomo III, di cui tanto più potrei ora compiacermi, dopo che non si è saputo rilevarvi altro difetto, se non che quello ritrovato con franchezza e facilità d'imposturare e di mentire che la maggior parte delle notizie riportatevi e quelle in ispecie che riguardano la Mole Adriana e l'Anfiteatro Flavio, mi siano state date da certe persone, le quali non vi hanno alcuna parte. FEA.

s' innalzarono dal nulla, furono anche causa del loro risorgimento in Italia, benchè in un grado inferiore, sì perchè questa nazione è men propria della greca alla delicatissima sensazione del bello, sì per esservi risorte con principj più complicati; il che toglie le idee della semplicità, unico sentiero, per cui il nostro intendimento si prepara alla surriferita sensazione della bellezza.

25. La religione rese necessarie le arti del fabbricare, dello scolpire, del dipingere immagini pel culto divino. La libertà delle repubbliche italiane ispirò a' suoi popoli pensieri di far cose grandi, e fece loro nascere idee, spente già ne' Greci, di distinguersi per fatti e per opere eccellenti. Finalmente questa libertà che rinasceva in Italia ne' secoli XIV e XV, fece fiorire l'industria umana per quella regola che *sempre fa assai più chi fa quel che vuole, che non quegli che fa quello che deve.* L' uomo libero con volontà fa tutto quel che può più o meno secondo la sua capacità; ma lo schiavo fa al più quello che gli si comanda, e guasta la sua propria volontà con la violenza che gli si fa per ubbidire. L' abito di farlo opprime finalmente la sua capacità, e la sua razza peggiora fino a non più desiderare quello che dispera ottenere.

26. Vediamo infatti che le belle arti cominciarono a fiorire in Italia quando la libertà diede il suo impulso alla repubblica di Venezia, il suo traffico e la comunicazione continua con la Grecia le fece concepire idee degne della sua grandezza. . .

RAGIONAMENTO

SU L'ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI

DI MADRID

1. Per accademia s'intende un'assemblea d'uomini i più esperti nelle scienze o nelle arti con l'oggetto d'investigare la verità e di trovar regole fisse conducenti sempre al maggior progresso e alla perfezione. Essa è ben diversa dalla scuola, in cui gli abili maestri insegnano gli elementi delle scienze o delle arti.

2. Le belle arti, come arti liberali, hanno le loro regole fisse fondate su la ragione e su l'esperienza, per i quali mezzi giungono a conseguire il loro fine, che è la perfetta imitazione della natura: onde un' accademia di queste arti non deve comprendere soltanto l'esecuzione, ma deve occuparsi principalmente alla teoria e alla speculazione delle regole; poichè sebbene esse arti terminino nell'operazione della mano, se questa però non è diretta da buona teoria, resteranno degradate dal titolo di arti liberali.

3. Taluni sono nell' errore che la sola pratica vaglia più di tutte le regole, e che senza di queste vi siano stati grandi artisti: falso, e talmente falso, che non merita confutazione. Quanto si fa senza ragione e senza regola è tutto a caso. E

come è possibile giungere ad uno scopo determinato senza una guida sicura che ci conduca? La pittura e la scultura sono arti come la poesia; e siccome in questa la sensibilità, l'immaginazione e l'ingegno non possono mai senza regola e senza saper produrre altro che sogni e mostruosità, lo stesso deve accadere in quelle onde, siccome il poeta, senza conoscere a fondo l'assunto che ha da trattare e la lingua in cui ha da spiegarsi, non può produrre niun'opera perfetta; nemmeno il pittore e lo scultore sapranno far opere degne di queste professioni se non conoscono le forme de'corpi che vogliono esprimere e la diversità de'modi con cui si presentano alla nostra vista, e se non conoscono le altre teorie dell'arte.

4. Non intendo perciò dire che lo studio della speculativa abbia da escludere l'esercizio della mano; anzi, tutto al contrario, ne raccomando infinitamente la pratica; entrambe hanno da andar sempre unite; e in questo senso deve intendersi l'oracolo di Michelangelo, il quale soleva dire che tutta l'arte consiste *nell'ubbidienza della mano all'intendimento*. Comprendeva bene quel grande uomo che doveano essere impresse nell'intendimento le immagini e le nozioni di quello che la mano deve eseguire; onde è necessario operar sempre, ma col conoscere il perchè e il come.

5. I professori abili d'un'accademia debbono cercare col conferire tra loro le regole sicure, per le quali possano i principianti abbreviar il cammino in arti così dilatate. Queste regole si prescriveranno a guisa di leggi alla gioventù, spiegandone le ragioni con dimostrazioni chiare che

non solo convincano, ma persuadano; giacchè senza persuasione non si può mai far niente di perfetto.

6. Tutte le accademie d'arti sono incominciate dall'essere scuole e poi si sono trasformate in quel che chiamiamo accademia, cioè società di professori, che con le loro conferenze e discorsi hanno promosso l'ammaestramento, e han meritato la protezione de' principi. Così sono incominciate le accademie di Roma, di Bologna, di Firenze, di Parigi, ecc. L' utilità di tali stabilimenti consiste nell'avanzamento delle arti e nell'influenza che cagionano in tutta una nazione, spargendovi il buon gusto, poichè è l'intelligenza del disegno che dirige tutte le arti che trattano di figure o di forme. Questa utilità non potrà mai conseguirsi da niuna accademia, dove non s'insegnino pubblicamente le ragioni e la teoria del disegno suddetto; perchè senza teoria, il disegnare non è che un atto pratico e materiale che produce la sola figura che si circoscrive, senza darne intelligenza generale, nè insegnare a giudicar delle forme. Perlochè qualunque che non seguita le sopraddette massime, avrà disegnatori materiali e artigiani, ma non artisti illuminati ed eccellenti, e per conseguenza opererà contro il suo fine principale e dissiperà i capitali che impiega in cattivi ammaestramenti.

7. Rivolgendo ora il discorso all'accademia di s. Ferdinando vediamo quel che la ragione vi trova bene, o male stabilito a profitto della nazione. La suddetta accademia incominciò dal disegno e dal modello, come tutte le altre; e la generosità del suo fondatore la dotò ampiamente di rendite maggiori forse di quelle che abbia qualunque altra

accademia d'Europa. Molti credono che i frutti che ha prodotti corrispondano abbondantemente alla sua istituzione; ma siccome per buona che sia una cosa è sempre suscettibile di miglioramento, a me pare che potrebbero rettificarvisi alcune cose.

8. Governano questa accademia quei che dovrebbero proteggerla, cioè i consiglieri che per l'alta nascita, per gl'impieghi e per le circostanze loro non hanno avuto campo d' istruirsi a fondo nè delle opere, nè degli artisti. Eglino sono quelli che votano, e accettano o ricusano i soggetti che aspirano all'onore di essere ammessi nell' accademia; onde le grazie non dipendono da coloro che possono giudicare del merito. È ben vero che questi signori prima di decidere odono i professori in tutto quello che spetta all' arte; ma se han da regolarsi a tenore di que'consigli, è oziosa la loro decisione, non essendovi necessità che propongano quelli che dovrebbero decidere, e che decidano quelli che dovrebbero proporre. In tutte le altre accademie del mondo sono i professori che votano e decidono assolutamente quanto spetta al governo di esse e al merito degl' individui e delle loro opere, e i principi e i signori non si riservano altra parte privativa che di proteggere e di onorare le arti e gli artisti. Questa protezione deve essere effettiva e non di mera apparenza, distinguendo i professori secondo il loro merito e non confondendoli con gli artigiani, e impiegandoli in opere d'importanza; poichè se i nobili e i ricchi d' un regno non entrano nella idea di fare opere e di diffonder così il gusto delle arti nella na-

zione, esse si distinguono per difetto di alimento, perchè se il solo re impiega gli artisti, non può occuparne che un numero limitato, e il gusto delle arti si concentrerà nella sua persona, facendosi barbarie in tutto il restante del regno, come in altro luogo si è detto essere accaduto sotto i re da Filippo II fino al nostro sovrano, benchè tutti amassero e proteggessero le arti, particolarmente la pittura, e nondimeno il buon gusto non si è mai diffuso nel generale della nazione.

9. Supposti questi antecedenti, l'accademia di Madrid si ha da considerare o accademia o scuola, o l'una e l'altra. Qualunque di queste tre cose essa sia, è sempre necessario che i membri che la compongono sieno maestri i più esperti nelle arti; poichè come accademici debbono esser capaci di spiegare le definizioni dell'arte, d'onde si traggono le regole, e per fare da maestri ognun vede esser necessario che sappiano la professione. I discorsi accademici spianano le difficoltà dell'arte alla gioventù che voglia professarla, e mettono in istato i dilettanti d' intendere e di giudicar sanamente delle opere. Questa circostanza è talvolta più necessaria in Ispagna che altrove, perchè il grosso della nazione non ha tuttavia idea giusta delle arti e della loro nobiltà, nè de'molti doni del cielo e dello studio che debbono concorrere per fare un grande artista. I suddetti discorsi e le conferenze accademiche serviranno anche agli stessi professori, perchè non tutti sanno scientificamente i principj della loro professione, e saranno con ciò stimolati a studiarli: finalmente a forza di esaminar la materia si andranno distrug-

gendo a poco a poco le false massime che si saranno intruse nell'ammaestramento. La gioventù avrebbe altro vantaggio nell'udire le grandi difficoltà che sono nelle arti e nello studio improbo che richieggono, e allora solamente gli animi generosi le intraprenderebbero; e chi si scoprisse di minor forza e di talento minore, o abbandonerebbe l'impresa, o si contenterebbe di applicarsi alle parti proporzionate alle sue forze. In questa maniera ciascun talento resterebbe nella sua natural libertà, nè sarebbe costretto all'uniformità dello studio, e, quel che più importa, s'inseguerebbe l'arte e non lo stile particolare di un maestro.

10. La maggiore utilità che, secondo io credo, risulterebbe da siffatti studj, sarebbe che i signori e i ricchi s'istruirebbero de' principj delle arti e ne concepirebbero il dovuto amore e stima; siccome già in molti di loro v'è la naturale disposizione, e non manca altro che aver udito professori che facessero loro vedere l'importanza, la dignità e il decoro di queste arti. La storia ci offre la necessità di questa stima, poichè dove essa è mancata, sono mancate infallibilmente le arti e le scienze. Gli Egizj, che le inventarono quasi tutte, non ne perfezionarono veruna, perchè non fecero onore ai professori, non considerandoli che come artigiani. I Fenicj le avanzarono un poco di più, perchè diedero per oggetto alle arti l'utilità del commercio. La Grecia, e specialmente la dotta Atene, dove fu maggior uguaglianza nello stato delle persone, è dove le arti e le scienze furono stimate poco men che la divinità, e dove più fiorirono degnamente la pittura, la scultura e l'ar-

chitettura. I Romani non uguagliarono mai i Greci in queste professioni, perchè il cammino dell'onore era nel servigio militare, e si servirono degli artisti della vinta Grecia ridotti alla dura schiavitù; onde avvilirono e gli artisti e loro opere.

11. Conchiudo dunque che, affinchè in una nazion fioriscano le arti è necessario non solamente che le loro opere sieno stimate, ma che gli artisti sieno onorati a proporzione; poichè altrimenti niun animo generoso vorrà sacrificare i suoi sudori e la sua vita in una professione, la quale in vece di onore gli porta quasi avvilimento; onde si applicheranno alle arti solamente i pusillanimi che aspirano al mero interesse e sono incapaci de'concetti sublimi che richieggono le arti, poichè alla fine le opere sono sempre i ritratti dell'animo dell'artista.

12. Grandi vantaggi conseguirebbe qualunque nazione, se i suoi primi signori e i più poderosi si affezionassero alle arti, come vediamo essere accaduto in tutti i secoli che hanno fiorito; e se alcuni di loro le coltivano abbastanza per poterle intendere, come ne abbiamo vari esempj, e specialmente quello dell'imperator Adriano, allora si innalzano sicuramente all'ultima perfezione, perchè conoscendone il merito le fomentano e impiegano gli artisti, mettendoli in occasioni da spiegare i loro talenti; poichè non è meno vantaggioso ai professori l'essere impiegati che l'apprendere: questo rimane inutile senza di quello.

13. Riguardando ora l'accademia di Madrid come scuola, convien fare alcune riflessioni. Fino a questi ultimi tempi le mancavano i buoni esemplari

delle arti: a questo però si è supplito, possedendo oggi l'accademia la migliore e la più copiosa collezione di gessi di statue antiche che sia in Europa. Da quella si possono ora apprendere le proporzioni e l'arte d'esprimer l'anatomia senza durezza, a scelta delle buone forme, e il vero carattere della bellezza.

14. Manca tuttavia, a mio parere, il tempo sufficiente per apprendere un sistema uniforme d'insegnare, e alcune parti necessarie dell'arte che o non s'insegnano, o s'insegnano male. Su queste cose dirò il mio parere con ingenuità.

15. Benchè trovinsi in Madrid molti professori di merito, non si può negare che non sieno state e non sieno presentemente altrove delle scuole più accreditate. Non si debbono dunque dare per esempio alla gioventù privativamente le opere degli artisti dell'accademia; ma si debbono prendere le migliori opere di tutte le scuole e di tutti i professori più celebri. In questo modo i fanciulli dalla loro più tenera età si avvezzeranno a un buono stile. Ne risulterà ancora un altro vantaggio ben grande, ed è che i maestri dell'accademia potrebbero parlare con libertà, non essendo più ritenuti dall'amor proprio nè da' rispetti umani che impediscono dir francamente il suo sentimento; laddove quando si tratta di opere proprie o de' compagni, si hanno molte ragioni per palliare il proprio parere.

16. Sarebbe anche molto conveniente che i professori dessero il buon esempio di disegnare e di modellare insieme co' principianti nella sala del modello, per animare così la gioventù e i profes-

sori stessi delle classi inferiori, essendo questo studio molto più utile ai provetti che ai principianti. Soprattutto sarebbe necessario che si esaminasse con la maggior attenzione quanto si propone alla gioventù, non dovendo dipendere dal capriccio dei particolari l'introdurre esemplari viziosi; poichè è molto più difficile disfarsi d'un vizio acquistato nei primi anni che l'apprendere mille cose buone.

17. Il tempo che si destina nell' accademia per lo studio, non è sufficiente, nè opportuno, perchè le ore della notte sono poche per uno studio sì vasto, e lo spirito de'giovani, distratto dalle occupazioni del giorno, non ha l'attività necessaria per apprendere e fissarsi nella memoria le cose che s'insegnano. Sarebbe dunque necessario (giacchè l'accademia ha da essere anche scuola) far quello che si pratica nelle scuole delle altre facoltà, cioè impiegare nello studio le migliori ore del dì con l'assistenza de'professori d'inferior grado, i quali dessero conto ai superiori de'progressi e del modo d'insegnare: questo esercizio sarebbe in oltre molto utile a loro stessi; e i principali maestri dovrebbero rivedere gli studj de' giovani, per cambiarli di classe secondo i loro progressi.

18. L' esercizio della notte dovrebbe servir solamente per coloro che, essendo già avanzati nella teoria dell'arte, han bisogno d'aumentar la pratica col frequente uso; poichè altrimenti con la sollecitudine con cui si ha da operar di notte, si assuefano i principianti ad una scorrezione, la quale degenera in viziosa negligenza, non essendovi tempo d' osservare bene le regole e le ragioni dell'arte; e quelli che incominciano a copiar principj, nem-

meno hanno tempo sufficiente da vedere il frutto della loro applicazione: onde molti si disanimano e abbandonano lo studio incominciato. In somma, quando l'accademia abbia da essere scuola, è necessario praticarvi tutto quello che un vigilante e buon maestro deve fare privatamente co' suoi discepoli, altrimenti non sarà mai scuola utile.

19. Se non si fissano le leggi e le massime delle pubbliche lezioni in modo che la gioventù apprenda come se studiasse sotto un solo maestro, si confonderanno i discepoli, seguendo regole differenti, e talvolta contraddittorie. Perciò converrebbe che riunendosi i professori, ed esaminando bene le materie, convenissero, e concertassero il metodo da doversi seguire, ponderando bene le ragioni pro e contra, con la riserva però di emendarlo qualora l'esperienza e la ragione lo persuadessero.

20. Le cose che con più diligenza debbonsi insegnare, sono la prospettiva lineare ed aerea, scegliendo però un metodo breve. Vien indi l'anatomia, non come l'apprendono il medico, e il chirurgo, ma come conviene alle arti, che hanno per oggetto l'imitazione delle forme esteriori delle cose: e siccome fra tutti i corpi della natura non v'è per l'uomo cosa più nobile e più degna che la figura umana, gli è necessarissimo il conoscerla esattamente e nel tutto e nelle parti; e questo ci viene insegnato dall'anatomia: onde siccome la prospettiva ci mostra il modo d'imitar l'apparenza delle forme, e ciò non si può eseguire senza coconoscerle anatomicamente, perciò questa scienza è ugualmente necessaria allo scultore e al pittore.

21. Non è men prezioso lo studio della simme-

tria, o sia delle proporzioni del corpo umano, senza le quali non è possibile sapere scegliere dalla natura i corpi più perfetti. Per questa scienza gli antichi Greci si contraddistinsero così superiormente da noi altri; e la bellezza, la grazia, e il movimento derivano dalle proporzioni.

22. L'arte de'lumi e delle ombre, che si chiama chiaroscuro, si dovrebbe insegnare con la stessa accuratezza, poichè senza di esso la pittura non può aver rilievo: onde si ha da considerare come sua parte essenzialissima, tanto più che non sempre i pittori hanno agio di vedere le cose al naturale; e quand' anche l' avessero, non è sì facile intenderne le ragioni, e mantenersi attaccati alla verità da non lasciarsi trasportare da alcune regole pratiche seguite da alcuni ignoranti e apprese senza riflessione da' loro maestri. Finalmente il chiaroscuro è una parte doppiamente utile, perchè piace agl' intendenti, e a chi non lo è.

23. Non so se mai siensi date lezioni di colorito, non ostante che sia una parte sì principale della pittura, e abbia le sue regole fondate nella scienza e nella ragione. Senza tale studio è impossibile che la gioventù acquisti buon gusto di colorito, e ne intenda l' armonia.

24. Nello stesso modo è necessario insegnare la invenzione e la composizione, senza omettere l'arte de' panneggiamenti: tutto ciò ha parimente le sue regole fisse; regole necessarie per imparare e per intendere quello che si vede nella natura. Non voglio dire che soltanto con queste regole senza talento si possa conseguir l' arte, dico bensì che senza di esse niuno giungerà mai ad essere ec-

cellente artista. E quando anche tutte le regole non sieno suscettibili di dimostrazione, quelle però che riguardano l'imitazione l'ammettono assolutamente, e quelle dell'elezione hanno le loro ragioni quasi evidenti.

25. Taluno forse dirà che tutto questo studio, che io propongo per l'accademia, potrebbe farsi da qualunque professor maestro in sua casa a'suoi discepoli. A me pare di no, credendo impossibile che un sol uomo possa sapere ugualmente bene tante cose, e quand'anche le sapesse, non so se abbia tempo e agio per insegnarle. Oltre di che può succedere che tra coloro che studiano sotto un particolar maestro, si trovi qualche talento che per difetto di buona istruzione o di altro motivo non giunga a farsi uomo di gran merito, mentre nella scuola pubblica avrà occasione di sviluppare il suo ingegno e di distinguersi con l'emulazione, e di un povero infelice rendersi un artista che dia onore all'arte e gloria alla pittura.

26. Benchè l'architettura sia una parte costituente l'accademia ugualmente che la pittura e la scultura, io non nè ho parlato per non uscire dalla mia professione. Credo però che senza entrare nel di lei fondo, si possa dire che giacchè l'accademia vuole essere scuola delle belle arti, vi si dovrebbe insegnare anche l'architettura, poichè scuola senza lezioni non si concepisce che cosa sia.

27. Sebbene l'architettura non abbia nella natura un prototipo così noto da ricorrervi come le altre due belle sorelle, ha nondimeno certe regole di convenienza che formano il suo gusto, e questo può esser buono o cattivo, come nelle al-

tre belle arti. Quello che si deve proporre alla gioventù ha da essere il più puro, cioè quello che i secoli e la ragione hanno autorizzato per il migliore, vale a dire quello de' primitivi Greci. Chi studia e sappia a memoria le dimensioni e le proporzioni del Vignola o di altro consimil autore, non perciò avrà alcun gusto d'architettura, buono o cattivo; siccome chi non sappia che le misure meccaniche de' versi, non per questo sarà poeta. I Vignoli sono ai Vitruvj, come la *Regia Parnassi* alla Poetica di Orazio. Gli esempi, per esser tali, non si debbono proporre, se l'autore donde vengono non lo merita, e questo è appunto quello che i professori dell'accademia dovrebbero esaminare.

28. Dovrebbero specialmente fare una gran distinzione tra l'architettura e l'arte di fabbricare; cosa che fin ne' titoli de' libri si suol confondere. L'invenzione e il gusto fanno l'architetto; la matematica e la fisica sono sue serve e ministre. Il primo è come la testa nell'uomo, e il secondo come le mani. L'invenzione richiede talento grande, bene istruito, e l'arte di fabbricare è tutta meccanica e materiale. Di coloro che per quest'ultima strada pretendono essere architetti e ricchi, si ride senza dubbio Marziale, quando consiglia un padre a fare architetto il suo figliuolo balordo:

Si duri puer ingenii videtur,
Praeconem facias, vel architectum.

LETTERE

A DIVERSI

A d. Antonio Ponz (*a*).

1. Signor mio, voi chiedete il mio parere sul merito de' quadri più rimarchevoli che si conservano nel real palazzo di Madrid, per pubblicarlo nella descrizione che voi fate della Spagna. Voi mi onorate e mi animate col credermi capace di tale impresa, la quale è per altro superiore alle

---

(*a*) Questa lettera fu stampata l' anno 1776 in Madrid nell' opera di Antonio Ponz, intitolata *Viaxe de Espana*, Viaggio di Spagna. Avendo voluto Mengs che si publicasse tal quale egli l'avea scritta in castigliano, nella qual lingua egli avea poca perizia di scrivere, restarono varie cose alquanto confuse. Per rimediare a questo difetto si è procurato rischiarare più che si è potuto, senza però ritoccar tanto da alterar la maniera originale che l'autore ha di enunciarsi. Vi sono aggiunte alcune poche note per ispiegare il significato di varie voci proprie dell' arte.

Questa medesima lettera s'impresse a Torino tradotta in italiano così infelicemente, che a me costa il dispiacere grande che ne provò Mengs; se la morte non lo avesse prevenuto, era determinato tradurla egli stesso e pubblicarla per dileguare il mal contento che del suo sapere deve formare il mondo per quella traduzione, poichè ai difetti di chiarezza che sono nello spagnuolo, si aggiungono errori e contraddizioni manifeste. Azara.

mie forze e più difficile di quel che vi figurate; maggiormente perchè io intendo poco le lettere, e non ho grazia per trattare una materia sì delicata.

2. Voi sapete molto bene che a'miei occhi non possono tutte le pitture comparir sì belle come agli altri, benchè io ammiri le opere degli uomini grandi assai più di quello che facciano gli amatori volgari; con la differenza però che costoro trovano un numero infinito di pittori eccellenti, cioè tutti quelli che dilettano la vista; ed io non ne trovo che un piccol numero e lo riduco a quei pochi che meritano il glorioso titolo di grandi.

3. Ciò nondimeno è certo che tutti abbiamo una ragion comune per valutare le opere delle belle arti; poichè sì il dotto come l'ignorante, ciascuno più o meno ha idea che le belle arti hanno da dar diletto per mezzo della imitazione delle cose note; onde approva quelle che hanno questa qualità a misura della sua intelligenza. Se le opere sono inferiori a segno che chi le mira può scoprirne i difetti con facilità, ordinariamente le disprezza; ma se per la varietà degli oggetti gradevoli e facili a comprendersi, dilettano la sua vista, allora le approva: se però incontra maggiore complicazione di ragioni, delle quali le più facili lo guidano all'intelligenza delle difficili, ha in tal caso la compiacenza d'indovinare: innalzando il suo intendimento e lusingando il suo amor proprio, loda come per gratitudine la detta opera più o meno, secondo che gli oggetti sono più conformi alla sua condizione naturale o abituale. Così il divoto, il lascivo, il dotto, il pigro, l'idiota approvano oggetti diversi con maggiore o minore entu-

siasmo: delle cose però troppo superiori e totalmente al di là della nostra intelligenza, poco o niun diletto riceviamo.

4. Quindi voi potete considerare quanto varj esser debbano i pareri degli uomini rispetto alle opere della pittura, e quanto sia pericoloso il dire con sincerità il suo sentimento; poichè ciascuno si appassiona alla sua opinione per quello che approva, o disapprova; e ordinariamente si ha a male che altri biasimi quel ch'egli loda, non già per affetto alla cosa lodata, ma per suo amor proprio. Non potendo l'uomo tollerare d'esser superato da altri nell'intendimento, e non avendo forza da ribattere la ragione, suole ricorrere al rimedio di screditare chiunque dice la verità, col titolo di maledico, o almeno di disprezzatore, o di uomo incontentabile; onde è talvolta disgrazia conoscer gli errori e sempre imprudenza scoprirli senza necessità.

5. Ciò non ostante io voglio compiacervi, parlando però da pittore che conosce le difficoltà del arte e l'impossibilità di possederla senza difetto. Io non ho la vanità di farmi giudice per criticare i professori della mia facoltà; e vi assicuro che fo grande stima di tutti, anche di coloro che secondo le regole dell'arte sarebbero molto censurabili; e quando altro motivo non ho da stimarli ammiro il valore e la facilità, con cui hanno eseguite le loro opere, alle quali spesso non manca che l'essere state fatte con migliori principj. Se condiscendo dunque ad esporre alcune riflessioni critiche, lo fo solamente a fine di recare qualche utilità, come voi mi fate sperare.

6. Prima d'intraprendere la descrizione de'quadri, mi pare non inutile il dare una succinta idea della pittura in generale; affinchè le persone poco istruite in questa materia siano a portata di gustare la bellezza delle eccellenti produzioni che anderemo descrivendo.

7. Voi non ignorate che la pittura sia stata in tutti i tempi in tale stima che gli antichi Greci la chiamarono arte liberale; e finalmente si è introdotto il nome di bella arte che le conviene benissimo. Si ha però da riflettere che la pittura è arte nobile, o liberale riguardo allo studio mentale che necessariamente richiede e alla superiorità dell'intedimento che deve avere chi la esercita, unito con la qualità di un animo nobile corrispondente alla definizione della nobiltà data dai savj. Essa è anco arte nobile per aver sempre la sua eccellenza aperto il cammino alla nobiltà e agli onori, come lo contestano tanti esempi in Ispagna e altrove.

8. Corrisponde in oltre assai bene il nome di bella arte alla pittura per riguardo delle sue produzioni, poichè ogni pittura deve aver bellezza, senza di che sarà sempre difettosa. La nobil arte della pittura a niun'altra cosa si può meglio paragonare che alla poesia, avendo entrambe lo stesso fine d'istruire dilettando. La pittura imita tutte le apparenze degli oggetti visibili della natura, non puntualmente come sono, ma come compariscono, o come potrebbero, o dovrebbero essere. Essendo il suo fine d'istruire con dilettare, essa nol conseguirebbe se copiasse la natura com'è, perchè vi sarebbe la stessa e anche maggior difficoltà a comprendere le produzioni dell'arte che quelle della

natura; onde il *modo* dell'arte è di darci idea delle cose prodotte dalla natura; e le sue opere saranno tanto più lodevoli, quanto più perfetta, più determinata e più chiara sarà l' idea che ce ne danno.

9. Tutto quello che l'arte può produrre, si trova già nella natura prodotto per intiero o per parti; e benchè non possa l'arte giungere ad imitare a perfezione un oggetto della natura, quando parlasi di compita bellezza, il qual caso è ben raro; si può tuttavia dire che l'arte della pittura sia in generale più compita e più bella della natura stessa; perchè unisce le perfezioni che trovansi in questa separate, o nella imitazione depura gli oggetti di tutto quello che non è essenziale al carattere scelto per l'idea che vuol dare agli spettatori. Oltre a ciò la natura è così complicata in tutte le sue produzioni che non possiamo comprendere il modo come le fa, nè distinguere facilmente le sue parti essenziali. All'incontro la pittura con le sopraddette condizioni ci dà idea chiara delle cose originali prodotte dalla natura, senza faticarci l'intendimento, il che sempre cagiona diletto, perchè tutto quello che muove i nostri sensi, o l' intelletto, senza fastidio, produce sensazione gradevole; perciò l'imitazione ci diletta più del suo prototipo. Per conseguenza dico che la pittura non deve essere una imitazione servile, ma ideale, cioè deve imitar le parti degli oggetti naturali che ci danno idea dell'essere della cosa che percepiamo; e ciò si fa con l'esprimere i segni visibili dell'essenzial differenza che è tra un oggetto e l'altro, sia di natura molto diversa o quasi consimile. Semprechè si facciano visibili queste differenze essenziali, danno idea

chiara del loro essere e della loro proprietà, e tolgono all'intendimento la fatica per comprenderle.

10. Anche il pittore al pari del poeta deve scegliere i suoi soggetti tra le cose che offre la natura. Esistono essi, o non esistono, hanno sempre da esser possibili; nè mai la stessa bellezza, e perfezione di un grado impossibile deve impiegarsi se non nelle persone di supposta divinità, nelle quali si rende possibile quello che altrimente nol sarebbe. Queste bellezze e perfezioni si sogliono comunemente chiamare *ideali* perchè non si trovano nella natura; d'onde nasce, che molti credono l'ideale non esser naturale, nè vero. La perfetta pittura sempre ha, e deve avere dell'ideale; ben inteso però, che questo non è altro che la scelta delle parti già esistenti nella natura le quali convengono ad una istessa idea, combinate in modo, che formino unità nell'opera dell'arte, per attrarre l'animo di chi la mira, e metterlo in quello stato che vuole l'artista. In ciò consiste l'artifizio del pittore col quale ei fa *pittoresco* qualunque oggetto naturale, dandogli una disposizione capace di destare particolar sensazione nell'animo degli spettatori.

11. Quando una pittura abbia la scelta, la imitazione, e l'esecuzione diretta ad una stessa idea sarà sempre buona. Al contrario sarà difettosa, sempre chè sia priva di tali qualità: non ostante potrà essere di migliore o inferiore stile, secondo la scelta fatta dall'autore degli oggetti propostisi da imitare nella sua opera.

De' varj stili nella pittura.

12. Tutte le parti unite insieme, che compongono la pittura riguardo all'atto pratico, o all'esecuzione, formano quello che io chiamo *stile*, il quale è propriamente il modo di essere delle opere di pittura. Questi stili sono quasi infiniti; i principali però, da'quali derivano gli altri, si possono ridurre ad un certo numero; e sono il sublime, il bello, il grazioso, il significante, e il naturale, non facendo conto degli stili viziosi, sebbene io non ne disprezzi gli autori; perchè spesso difetti grandi trovansi accanto a meriti grandi; e perciò molte volte seguiamo per equivoco i viziosi, prendendo per virtù i loro difetti.

13. Intorno a tali stili mi spiegherò il meglio che posso, benchè l'assunto sia superiore alle mie forze: sicchè sarò tacciato d'ardito ad intraprenderlo, ma lo fo con la speranza di dare almeno occasione con queste mie poche parole, che altri più abili e più capaci si applichino a spiegare meglio di me queste cose: e sarò contento di esser disapprovato, purchè altri dicano cose più utili sopra un punto così importante per i pittori e per i dilettanti, onde conoscere e distinguere gli stili, e a stimar più quelli che più giustamente lo meritano.

Stile sublime.

14, Per stile sublime io intendo quel modo di trattar l'arte convenientemente all'esecuzione delle idee, con le quali, secondo il fine della pittura, si vuole far concepire degli oggetti di qualità superiori alla nostra natura. L' artifizio di questo stile consiste in saper formare una unità d' idee del possibile e dell' impossibile in un medesimo oggetto; per la qual cosa bisogna che l'artista unisca e impieghi forme e apparenze note per fare un tutto che non esiste che nella sua immaginazione; e perciò nelle parti note ch'ei prenderà dalla natura deve far astrazione da tutti i segni del di lei meccanismo. Il *modo* in tutte le sue parti vuol essere semplice, uniforme, austero, o almeno grande, e grave (*a*).

15. Non abbiamo esempj di questo stile nelle opere di pittura mancandoci quelle degli antichi Greci; per lo che dobbiamo ricorrere alle statue che ci sono rimaste di loro, tra le quali l' Apollo del Vaticano è quella che più si accosta a tale stile, e lo saranno state perfettamente il Giove di Fidia in Elide, e la Minerva in Atene. Il gran Raf-

(*a*) Mengs intende qui per *modo* lo stesso che stile, o maniera di eseguire. Per *austero* intende dire, che nell' esecuzione si ha da dare alle forme un' aria di semplicità; ai contorni linee meno curve e meno ondeggiate, che ne' soggetti graziosi; e al chiaroscuro, al colorito, alle vesti, al movimento, ed all' espressione un carattere di maestà, o di grandioso, rigettando ogni minuzia e affettazione. AZARA.

faello d'Urbino non arrivò mai allo stile sublime, bensì al grandioso. Michelangelo ci diede il terribile (*a*). Benchè entrambi si avvicinassero al sublime ne'concetti e nelle invenzioni, le loro forme non eran però corrispondenti, quantunque il modo dell'esecuzione, particolarmente di Raffaello, fosse proprio per quello stile. Annibale Caracci coll'imitazione delle *forme* delle statue antiche vi si accostò talvolta, come anche Domenico Zampieri, ma senza unirvi la sublimità delle idee e de' modi.

Stile della bellezza.

16. La bellezza è l'idea, o l'immagine della perfezione possibile. Giammai la perfezione si rende visibile senza produrre bellezza; nè si dà bellezza che non dimostri qualche buona proprietà, o perfezione dell'oggetto in cui si trova. La bellezza oltre a ciò innalza il nostro intendimento alla facile intelligenza delle buone qualità degli oggetti, i quali senza di essa resterebbero nascosti e difficili a comprendersi.

17. Lo stile proprio per esprimere tali oggetti deve essere gentile e depurato di superfluità in qualunque oggetto, senza però che manchi di niuna

(*a*) Altrove si è spiegato lo stile *grandioso*. *Terribile* si dice per metafora quello stile che nella composizione sceglie le positure più forzate e straordinarie, nell'esecuzione le linee meno soavi, nell' espressione il punto più estremo, e nel colorito il tono meno gradevole: è il contrario della soavità e della grazia; nè si può negare che in questo stile Michelangelo non fosse eccellentissimo e terribilissimo. AZARA.

parte essenziale, segnando ciascuna cosa conforme alla sua dignità, o qualità più utile nella natura. Ciò nondimeno l'esecuzione deve essere più individuale e di maggior soavità che nello stile sublime, di maniera però sufficiente per darci idea chiara della perfezione possibile.

18. Nemmeno questo stile della bellezza si trova perfetto nelle opere de'moderni. Se si fossero conservate quelle di Zeusi, particolarmente la sua Elena, potremmo formarcene una idea giusta. Le statue greche che ci restano sono generalmente di tale stile più o meno, secondo lo permette il carattere di ciascuna; e benchè taluna abbia moltissima espressione d'affetti, come il Laocoonte, vi spicca tuttavia la bellezza delle forme, sebbene in uno stato alterato e violento.

19. Sembra che la bellezza cangi carattere secondo il soggetto in cui si trova: così la vediamo avvicinarsi al sublime nell'Apollo del Vaticano; nel Meleagro (*a*) si vede la bellezza umana o eroica; nella Niobe la muliebre; nell'Apollino e nella Venere de' Medici la bellezza de' soggetti graziosi. Bellissimi sono il Castore e il Polluce di sant'Idelfonso, la Lotta di Firenze, il Gladiatore di Borghese e l'Ercole stesso Farnesiano: tutte opere diversissime di carattere; ma nondimeno qualunque fosse questo, si conosce che i loro autori non si dimenticarono mai d'unirlo con la bellezza.

(*a*) Intende della statua conosciuta volgarmente col nome di Antinoo, nello stesso cortile di Belvedere, ove sta l'Apollo. Il sig. ab. Visconti, *Mus. Pio-Clem. Tom. I, Tav.* 7, crede che rappresenti Mercurio. FEA.

20. Le idee di Raffaello sono di poco superiori agli oggetti ch' ei vedeva nella natura; nè sono molto squisite. Annibale era bello ne' corpi degli uomini; l'Albano nelle figure delle donne; Guido Reni nelle teste delle medesime, più però per le *forme* che pel *modo*.

Stile grazioso.

21. Grazia è una parola equivalente a beneficenza; per lo che io rifletto che gli oggetti che ci sembrano graziosi sono quelli i quali con la loro apparenza ci danno idea di questa qualità. Nello stile che le corrisponde, debbono aver le figure movimenti moderati, facili, amorosi, e più umili che arroganti. Nell'esecuzione esso non si ha da trattare con molta forza, e deve esser anche facile, soave e variato, senza minuzie.

22. Questa fu la parte che i Greci confessarono essere stata posseduta da Apelle in grado superiore: e benchè quell' artista fosse molto modesto, si gloriava egli medesimo di posséderla; dicendo con ingenuità che altri lo sorpassavano in alcune parti, ma egli li vinceva nella grazia. Ma dobbiamo avvertire che l' idea che gli antichi aveano della grazia era molto diversa da quella che ne abbiamo attualmente noi; poichè, a paragone di quella, la nostra è una specie di affettazione che non può sussistere nella perfetta bellezza senza imbarazzarla, consistendo in certi gesti, azioni e positure difficili, non naturali e quasi violente, o simili a quelle de' fanciulli, come vediamo talvolta nelle opere dello stesso gran Correggio, e più in quelle del

Parmigianino e in altri che han seguita quella traccia. Negli antichi non era questa la grazia; essa era un carattere, di cui si può dire che, come la bellezza è l'idea della perfezione, così questa è l'idea della bellezza, la quale ha per iscopo di dare idea delle parti gradevoli degli oggetti belli (*a*).

23. Gli esemplari greci più perfetti in questo stile sono la Venere de' Medici, l' Apollino, l' Ermafrodito di villa Borghese, e ciò che resta d'antico nel bellissimo Cupido della stessa villa; come anche una Ninfa nella collezione di s. Idelfonso, e in varie altre statue. Raffaello possedeva la vera grazia ne'movimenti delle figure: gli mancava però qualche eleganza nelle forme e ne' contorni, e la

---

(*a*) Questo periodo nella edizione spagnuola si legge così: *En los antiguos no es esta la gracia, sino un caracter, de que se puede decir, que asi como la belleza es la idea de la perfeccion, la gracia es la belleza, que tiene por fin dar ideas agradables de los objetos bellos*. Nella traduzione italiana inserita in queste opere: *Negli antichi non era questa la grazia; ella era un carattere per dare idea della bellezza, siccome questa lo dà della perfezione, presentando le parti gradevoli degli oggetti belli* La traduzione che ho dato io è fatta secondo la correzione scritta di propria mano dello stesso Mengs sopra un esemplare dell' opera spagnuola, comunicatomi gentilmente dal signor Raimondo Ghelli, pittore ferrarese, e allievo dell' autore, in questi termini . . . . *perfeccion, esta es la idea de la belleza que tiene por fin dar idea de las partes agradables de los objetos bellos*: correzione che si accorda con ciò che l'autore ha detto avanti nel Trattato sopra la Bellezza, e altrove. FEA.

sua esecuzione è in generale troppo determinata (a). Il Correggio può servir d' esempio ne' contorni, nel chiaroscuro, e in tutto quello che si comprende sotto il nome di esecuzione nello stile grazioso. Egli possedeva nel grado più eminente quella parte di cui si gloriava tanto Apelle quando lodava Protogene, dicendo, che questi gli era uguale in tutto, ma che non sapeva staccar la mano dall'opera; volendo dire, che il troppo lavoro toglie grazia alle opere, ed è contrario a questo stile.

Stile significante o espressivo.

24. Per istile significante o espressivo intendo quello che ha l'espressione per fine principale fra tutte le altre parti dell'arte. La sua esecuzione richiede determinazione e conclusione.

25. Raffaello può servire in ciò di perfetto esemplare, non essendo mai stato in questa parte superato da veruno. Gli antichi Greci preferivano la bellezza all' espressione; cosicchè procuravano di non imbruttire le forme con le alterazioni che

---

(a) Esecuzione *determinata* significa quella che segna le cose più in là del loro mezzo. Lo spettatore, come il lettore, ama aver qualche cosa da indovinare e trovare da per sè: onde un autore che esaurisce per tutti i lati la sua materia, disgusta il lettore mortificando il suo amor proprio, perchè lo suppone incapace di cercare da per sè tutte le conseguenze; e un pittore che segni le cose, e soprattutto l' espressione con troppa forza, fa lo stesso effetto e pregiudica la bellezza. Ogni estremo è vizioso; ma la maggior difficoltà è il sapere scegliere e mantenersi nel mezzo. AZARA.

sono ordinariamente cagionate dall'espressione violenta degli affetti.

26. Tra' moderni niuno ha saputo dar l'espressione sì giusta come Raffaello, il quale pare che abbia ritrattate le persone medesime che rappresentava La maggior parte degli altri ed anche i più abili, sembra che abbiano ritrattato commedianti che fingono le passioni che rappresentano e che fanno le azioni per gli spettatori, e non perchè eglino stessi sentano gli affetti, di modo che è un'affettazione e non un sentimento interno della persona. Alcuni professori di merito hanno mostrato grazia soltanto per alcune azioni particolari, e altri sono stati freddi. Raffaello, al contrario, è espressivo in tutti i casi, e la sua esecuzione corrisponde perfettamente in tutti i *modi* che richiede questo stile, come spiegherò nella descrizione dei quadri.

Stile naturale, o sia della natura.

27. Benchè la pittura debba darci idea delle cose naturali, io distinguo però sotto questo nome di stile naturale le opere in cui l'artista non si propone altro fine che questo medesimo senza scegliere nè migliorare il più squisito della stessa natura, e ciò s'intende quando si parla di pittori naturalisti, la quale denominazione significa che tali artefici non hanno saputa l'arte di migliorare i loro originali, nè di scegliere il meglio della natura; ma che soltanto hanno saputo copiarla come il caso l'ha loro presentata o come ordinariamente si trova.

28. Mi pare di poter paragonare questo stile di pittura allo stile della poesia comica, che si serve dell' artifizio della poesia senza impiegare idee poetiche. In questo stile sono eccellenti alcuni Olandesi e Fiamminghi, come il Rembrant, Gerardo Dou, il Teniers e altri; ma i migliori esemplari di questo stile sono le opere di Diego Velasquez; e se Tiziano gli è superiore nel colorito, lo Spagnuolo sorpassa di molto il Veneziano nell' intelligenza della luce e delle ombre, come anche nella prospettiva aerea, che sono le parti più necessarie in questo stile, poichè pel di loro mezzo si dà idea della verità; non potendo sussistere gli oggetti naturali senza aver rilievo e distanza tra loro, e possono esser di un più bello o più ordinario colorito. Chi volesse in questo genere qualche cosa oltre quello che si trova nelle più belle opere del Velasquez, nol può trovare che nella natura stessa; ma il più necessario si troverà sempre in questo autore.

29. Sarà facile trovare quello che corrisponde a qualunque stile, quando si consideri che le parti d' imitazione e di esecuzione debbono esser conseguenti alla prima idea propostasi dall' artista: onde passerò sotto silenzio diversi altri stili più o meno perfetti, e che partecipano dell'uno e dell' altro de' sopraccennati.

Stili viziosi.

30. Dubito disgustar troppo un gran numero di amatori tenuti per intelligenti, se parlassi degli stili viziosi, graditi molto da chi non ha il tatto

sì delicato da discernere la vera eccellenza degli uomini grandi, e prende una mera apparenza per merito vero. Per questo equivoco molti, come alcuni seguaci di Michelangelo, prendono lo stile caricato pel vero grandioso di quel maestro. L'affettato di alcuni pittori lombardi sembra loro grazioso al pari di quello del Correggio; e lo stesso accade degli stili ammanierati, che molti amatori lodano, come se fossero del miglior gusto; mentre non sono per lo più che un aumento delle cose accidentali della natura, con cui si giunge a dare una idea chiara a chi è incapace di conoscere gli oggetti della natura per le parti, e pei segni principali. I mezzi adoperati dagli artisti di tale stile per dar piacere agli amatori, sono l'aumento della bellezza delle tinte locali di tutti i corpi, e della loro varietà; la forza, e la contrapposizione del chiaroscuro, e la disposizione chimerica delle masse di luce, e di ombre dove non possono trovarsi; cosicchè tali opere sono fatte più per gli occhi, che per la ragione. Questo stile hanno praticato molti, che sono tenuti per uomini grandi, particolarmente fuori d'Italia, de'quali io rispetto i nomi pei loro meriti in altri articoli dell' arte, come è la fecondità, e l'abbondanza d'ingegno, e il talento superiore con cui hanno saputo vincere o disprezzare le maggiori difficoltà, e contentarsi di qualche pregio nelle parti più facili, senza curarsi delle censure degl' intelligenti.

Stile facile.

31. Alcuni professori han seguíto uno stile assai bello, e di molta facilità, senza esser viziosi, come fu Pietro da Cortona, con *la* sua scuola, in cui si contraddistinse Luca Giordano suo discepolo. Costoro possono dirsi pittori di stile facile, volgari, e popolari, che non hanno investigata la perfezione, contentandosi di dare in tutte le parti dell'arte una idea sufficiente per distinguere una cosa dall'altra senza dar l' idea della perfezione, fondandosi, che la perfezione è nota a pochi, e ordinariamente non lo è a chi premia con mercede i professori; cosicchè questi celebratissimi artisti non hanno messo altro studio nelle loro opere, che quanto bastava per farsi intendere dal volgo de' dilettanti senza molta applicazione.

32. Per quello che spetta alla pratica della pittura, essa comprende cinque parti principali, che sono il disegno, il chiaroscuro, il colorito, l'invenzione e la composizione. In qualsisia opera concorrono principalmente, e assolutamente le tre prime; e tutto quel che si sa in queste parti, si può dimostrare se sia fatto bene o male. Non è così delle altre due che hanno molto dell' arbitrario; e benchè debbano esser guidate dalla ragione, rilevano tuttavia qualche cosa dalle opinioni. Quindi nasce la difficoltà di trovar regole fisse da contentar tutti: e siccome l'invenzione e la composizione regolano tutta la parte della scelta, ciascuno sceglie diversamente secondo il suo genio, e approva quanto ha scelto.

Disegno.

33. Entrare nella descrizione di tutte le parti che richiede il disegno, sarebbe opera molto lunga, nè propria di questo luogo. Dirò soltanto che la sua perfezione consiste nella correzione, cioè nell'esatta imitazione di tutte le *forme*, e del *modo* con cui esse si presentano alla nostra vista, e in sapere dar loro il carattere corrispondente scegliendo dalla natura quello che conviene all'assunto e all'oggetto.

Chiaroscuro.

34. La bellezza del chiaroscuro consiste in sapere imitare tutti gli effetti della luce e dell'ombra della natura, e in dare alle opere forza, dolcezza, degradazione, varietà e riposo per la vista, sì ne'lumi, come nelle ombre, e finalmente in fare che lo stesso chiaroscuro serva ed esprimere il carattere d'un'opera qualunque, allegra o grave, ecc.

Colorito.

35. La bellezza del colorito consiste in una giusta imitazione de' colori *locali* (*a*) o de' *toni* del colore, di cui è tinta ciascuna cosa. Questo *tono* deve esser lo stesso nelle ombre, come ne' lumi e nelle mezze tinte: ciascun colore o tinta deve an-

---

(*a*) *Color locale* è il color proprio e naturale delle cose che le distingue tra loro. AZARA.

dar degradando secondo la mancanza di luce, o l'interposizione dell'aria fra gli oggetti e il nostro sguardo: deve finalmente un colore far armonia con l'altro, e ricevere tutti gli accidenti che si veggono nella natura, sicchè ne risulti un colorito bello, lucido, succoso, forte e soave.

Invenzione.

36. L'invenzione è la parte più estesa della pittura e la più propria a spiegare il talento dell'artista. È la poesia della pittura. Essa sceglie la prima idea dell'opera, e il pittore non deve perderla di vista fino all'ultima pennellata. Non basta che ei formi una buona idea, e che riempia una gran tela di molte figure, se queste non servono tutte a spiegare la detta prima idea. Se tutto il complesso dell'opera non esprime e dichiara al riguardante l'assunto di cui si tratta, per preparare e disporre l'intendimento di chi osserva la pittura, di modo che sia commosso dalle espressioni e dalle azioni delle figure principali, a niente servirà il dare espressioni violente e moti alterati, per comparire inventori spiritosi. Il troppo è la cosa più contraria alla buona invenzione. Per dare un'idea di questa parte descriverò fra poco il quadro dello Spasimo di Sicilia, quando parlerò delle pitture del real palazzo.

Composizione.

37. Per composizione in pittura si deve intendere l'arte di unire con buon metodo gli oggetti che si sono scelti per mezzo della invenzione. Queste due parti hanno sempre da andare unite, perchè i migliori pensieri e le più belle invenzioni sarebbero disaggradevoli senza una buona composizione. La bellezza di questa parte dipende principalmente dalla varietà, dalla contrapposizione, dal contrasto (*a*) e dalla disposizione di tutte le parti componenti un'opera. Con tutto questo l'invenzione ha da regolare tutte le parti della composizione per assegnare la quantità dal più al meno che deve entrare nel quadro, e il motivo e la proprietà di quello che si compone.

38. La pittura è stata soggetta alle mutazioni che patiscono tutte le cose umane: ha avuto il suo progresso e la sua decadenza: ritornò ad elevarsi fin ad un certo grado, e va declinando di nuovo. Ha non solo sperimentati questi cangiamenti, ma ha variato anche nelle sue ragioni fondamentali, poichè quello che in un tempo è stato il suo fine principale, in altro si è riguardato come

---

(*a*) *Contrasto* in pittura vuol dire la varietà ben intesa di tutte le parti. È il contrario della ripetizione. Se in un gruppo di tre figure, per esempio, una si mostra di prospetto, un'altra di schiena, e l'altra di fianco, si avrà un buon contrasto. Ciascuna figura, e ciascun membro deve contrastare cogli altri del suo gruppo, e ciascun gruppo cogli altri del quadro. Anche ne'colori è il suo *contrasto.* AZARA.

una parte appena necessaria. Inoltre mutazioni e differenza di opinioni vi sono state in varj tempi circa le parti che compongono l'arte.

39. Do per supposto che in niuna nazione la pittura abbia esistito in forma d' arte prima dei Greci, e che niuna la innalzasse a sì alto grado di perfezione quanto essi. Quegl' ingegni la coltivavano con altre ragioni e con altro stile che i moderni; quantunque l'imitazione della natura sia stata sempre il fine principale di tutti. Gli antichi Greci facevano sì gran conto della bellezza che soltanto il bello della natura sembrava loro degno d'essere imitato; cosicchè si può assicurare ch'eglino sono stati quelli che formarono e mantennero lo stile della bellezza. La grande attenzione che mettevano i loro maggiori artisti nella perfezione di questa parte, li riteneva dal pensare a quelle grandi composizioni, di cui si pavoneggiano gli autori moderni. Infatti i più celebrati quadri di Polignoto, di Zeusi, di Parrasio, di Apelle, erano di poche figure. Le loro invenzioni, benchè ingegnose, non erano abbondanti di oggetti; e per quanto capiamo dalle sculture che si sono conservate, le loro composizioni più copiose spiccavano più nell'eccellenza particolare d'ogni figura che nell' unità del tutto. Un' altra ragione ancora si può addurre, per cui gli antichi pittori non amassero quadri pieni di figure; ed è che un oggetto bello e perfetto richiede uno spazio sufficiente per essere nella sua vera comparsa; essendo certo che i molti oggetti indeboliscono il godimento della perfezione del principale.

40. Quando i pittori greci si avanzarono tanto

nella loro arte da meritare l'attenzione di quella nazione inclinata al filosofare, naturalmente si proposero di ricercare l'eccellenza nella imitazione della natura, ma della natura perfetta; onde non si estesero tanto nella quantità degli oggetti, quanto nella loro perfezione. In questa guisa avanzarono l'arte a grado a grado dalla decimaquinta olimpiade incirca, fino alla novantesima, nel qual tempo si erano già ritrovate le maggiori sottigliezze, nè vi restava altro da aggiungere se non quella grazia, la quale, come ho detto, non è propriamente la perfezione, nè la bellezza: ma dà l'idea di quest'ultima, rappresentandola con quella facilità che comunica allo spirito di chi la guarda uno stato di quiete o riposo (*a*). Questa parte fu riservata al grande Apelle che fiorì nell'olimpiade centesima decima seconda. Egli diede all'arte tutto il suo compimento, perfezionando tutto quello che aveano inventato i suoi predecessori; e tutti quelli che vennero dopo di lui caddero in frivolezze, in minuzie e in capricci.

41. Quando la pittura ritornò quasi come a rinascere nel secolo XIII, trovò il mondo in grande

---

(*a*) La vista trova quiete e *riposo* in un'opera quando non v'è confusione, e quando i colori e il chiaroscuro sono anche bene intesi, e degradati in modo che gli occhi e l'intendimento comprendono l'idea del pittore con facilità, e senza fatica. Un quadro dove l'autore esaurisca tutto il suo assunto, e lo carichi troppo di oggetti, o dove, usando la varietà, abbia intesa male la collocazione de' colori, farà l'effetto contrario del *riposo* di cui si parla. Le logge, chiamate impropriamente di Raffaello, sono un buon esempio della confusione, poichè di tutto vi è troppo. AZARA.

ignoranza e con poca filosofia; cosicchè que'primi pittori s'impiegarono a dipingere immagini senza fare alcun caso nè della bellezza, nè della perfezione. In Italia, dove principalmente essa rinacque, si dipingevano facciate intiere di chiese, di cappelle, di cimiterj, rappresentandovi i Misterj della passione di nostro Signore ed altre consimili cose; onde fin dal principio l'arte ebbe uno spazioso campo da farsi abbondante piuttosto che perfetta. Quindi ne viene che la pittura tra i moderni conserva tuttavia qualche cosa di un tale principio; perchè non servendo tra noi a soddisfare gli uomini più grandi e pieni di filosofia, come tra i Greci, ma principalmente i facoltosi e il volgo, l'idea de'nostri artefici, anzichè studiare la perfezione, dee ricorrere all'abbondanza e alla facilità, perchè sono le parti che possono esser capite dalle persone per le quali il più delle volte si dipinge.

42. Siccome niente è costante in questo mondo, e gli uomini spingono più innanzi le loro idee, innalzando quello che è basso, e abbassando quello che è alto, non poteva far a meno che i pittori cercassero nuovi modi da superarsi gli uni gli altri, e con ciò andarono aggiugnendo qualche poco di teorica a quella barbara pratica con cui aveano incominciato. La prima parte che ritrovarono, fu la prospettiva, la cui intelligenza contribuì tanto alla composizione, che potendo già esprimere gli scorci si videro in istato di avanzar molto le loro invenzioni. Domenico Ghirlandajo, fiorentino, fu il primo che, mediante questa parte, migliorò il *modo* della composizione: mettendo le figure in gruppi, e distinguendo i piani con la giusta de-

gradazione, diede profondità alle sue composizioni. Con tutto ciò non ardì avanzarsi al *modo* delle composizioni moderne.

43. Verso il fine del secolo decimoquinto nacquero alcuni talenti superiori, come Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giorgione, Tiziano, fra Bartolomeo da san Marco e Raffaello. Leonardo trovò molte sottigliezze; Michelangelo con lo studio dei frammenti antichi e con l' intelligenza dell'anatomia ingrandì lo stile del disegno con le *forme*. Giorgione da Castelfranco lo ingrandì in generale, e in particolare diede al colorito maggior vivezza che non aveau fatto i suoi predecessori. Tiziano con una imitazione più sottile della natura trovò la perfezione ne'toni del colorito. Fra Bartolomeo, facendo particolare studio nel panneggiamento, trovò il modo di vestir bene le figure, seguendo il rilievo del nudo per mezzo del chiaroscuro. Raffaello, dotato del talento il più proprio e il più determinato per la pittura, studiò i suoi predecessori e contemporanei, e appropriandosi il più eccellente di tutti secondo la verità della natura e la ragione, formò lo stile il più perfetto e il più universale di quanti pittori moderni sono stati prima e dopo di lui; e se egli fu eccellente in tutte le parti dell'arte, lo fu più nella composizione e nella invenzione; e credo che sorprenderebbe gli stessi Greci se vedessero le sue grandi opere del Vaticano, dove unitamente all' abbondanza è tanta perfezione, attenzione, finezza e facilità.

44. Come tra'Greci la pittura avea acquistata la somma perfezione per mezzo di Zeusi e di Parrasio; e che il grande Apelle, siccome ho detto, non

ebbe da aggiungerle che la grazia; parimente anche tra i moderni niente mancava alla pittura dopo Raffaello, se non quella grazia, che le aggiunse Antonio Allegri, detto il Correggio, il quale compì tutto quello che poteva desiderare lo stile della pittura moderna; appagando non solamente la ragione degl' intelligenti, ma anche la vista di tutti.

45. Dopo questi gran pittori vi fu un intervallo finchè i Caracci da Bologna studiando le opere dei loro predecessori, e principalmente quelle del Correggio, divennero i più grandi, e più felici tra gli imitatori. Annibale fu il più corretto disegnatore, e riunì lo stile delle statue antiche con la grandiosità di Lodovico; ma non attese le sottigliezze dell' arte, e le riflessioni filosofiche (*a*). Da questi Caracci si formò una scuola di uomini molto abili, e tutti seguirono lo stesso cammino, all' eccezione di Guido Reni, il quale fu d'un talento grande, di molta facilità, e introdusse nella pittura uno stile gradevole, composto di bello, di grazioso, di ricco e di facile. Il Guercino da Cento fu inventore d'altro stile particolare di chiaroscuro, che si chiama di macchia, di contrapposizioni, di varietà, e d' interruzioni di tutto il chiaroscuro.

46. Dopo questi valentuomini, che imitavano con modo facile l' apparenza della perfezione de' primi e della natura, venne Pietro da Cortona, il quale trovò tuttavia troppa difficoltà d' accomodarsi a quegli stili; ed avendo riportato dalla natura un gran talento si applicò principalmente alla parte

(*a*) Si veda qui avanti, *vol. I, pag.* 396, una di lui lettera. FEA.

della composizione, e a ciò che si chiama gusto Fin allora tutte le composizioni aveano avuta una specie di simmetria, o sia di disposizione, regolata secondo l'equilibrio; o, come quelle di Raffaello, secondo che domandava l'invenzione della storia: ma Pietro da Cortona separò quasi la invenzione dalla composizione, badando molto più a quelle parti che dilettano la vista, come sono la contrapposizione, e i contrasti de'membri nelle figure: cosicchè d'allora s'introdusse il costume di riempiere i quadri di una folla di figure ben piantate, senza pensare se convenissero, o no alla storia: il che è quasi l'opposto della pratica degli antichi Greci, i quali usavano metter poche figure, affinchè la loro perfezione fosse più visibile. La scuola cortonesca si è propagata, mutando il carattere dell'arte della pittura.

47. Poco dopo in Roma venne Carlo Maratta, che aspirando alla perfezione, la cercò nelle opere degli altri grandi pittori, e particolarmente della scuola de' Caracci. Benchè egli facesse tutti gli studj pel naturale, si conosce da quegli stessi, che era nella preoccupazione di non seguitare la sua semplicità. Questa massima estesa a tutte le parti dell'arte, ha dato alla sua scuola, che è stata l'ultima, un certo stile di squisitezza, che per altro dà nell'affettazione.

48. La Francia ha avuto anche uomini grandi, particolarmente nella composizione, in cui Nicola Pussino fu, dopo Raffaello, quegli che più imitò lo stile degli antichi Greci. Carlo le Brun fu abbondante, come lo furono varj altri; e finchè la scuola francese non si dipartì dalle massime del-

l'italiana, produsse soggetti di gran merito in varie parti dell' arte; ma venuti in appresso alcuni che preferivano le magnifiche opere del Rubens che essi possedevano, alle perfette di Raffaello, imitarono in parte gli oggetti sgradevoli che offriva la natura in Francia, con le massime del Rubens; e formarono uno stile che piacque a quella nazione per la novità e pel brio, abbandonando il gusto italiano. In tal guisa si formarono uno stile nazionale, in cui il brio e lo spirito fa la essenzial parte. D'allora in poi non dipinsero più nelle loro storie nè Egizj, nè Greci, nè Romani, nè Barbari, come avrà fatto il gran Pussino; ma sempre Francesi, per esprimere le persone di qualunque altra nazione.

49. Quello che io penso delle altre scuole, potete rilevarlo dalla descrizione che fo delle opere de' loro migliori artisti.

50. Benchè il poco fin qui detto non sia sufficiente per dare una compita idea dell' arte, temo tuttavia che a voi sembri troppo lungo preambolo per la breve descrizione che sono per fare dei quadri di Sua Maestà. Io desidererei che in questo real palazzo si trovassero raccolte tutte le preziose pitture che sono sparse negli altri siti reali, e che fossero disposte in una galleria degna d'un sì gran monarca, per poterne bene o male formare un discorso, che da' pittori più antichi, de' quali abbiamo contezza, guidasse l' intendimento del curioso fino agli ultimi che hanno meritata qualche lode: potrei in questa guisa far comprendere la differenza essenziale che passa tra di loro, e darei con ciò più chiarezza d'idee; ma non avendo giam-

mai pensato la corte a formare una serie di pitture, parlerò interrottamente degli artisti di diversi tempi, incominciando da'migliori autori spagnuoli per esser le loro collocate nelle stanze principali di questo real palazzo.

Descrizione de'principali quadri del palazzo reale di Madrid.

51. Nella sala, dove il re si veste, si è riposta la maggior parte di detti quadri, particolarmente di tre autori, che sono Diego Velasquez, il Ribera e il Morillo. Ma quanta differenza fra loro! Che intelligenza e verità nel chiaroscuro non si osserva nel Velasquez! Come intese bene l'effetto che fa l'aria interposta fra gli oggetti per farli comparire distanti gli uni dagli altri! E quale studio per qualunque professore che volesse considerare ne'quadri di questo autore, esistenti nella riferita sala (eseguiti in tre diversi tempi), il modo che insegna la via da lui tenuta per giungere a tanta eccellenza nell'imitare la natura! Il quadro dell'Acquajolo di Siviglia fa vedere quanto il pittore si assoggettò ne'suoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza che gli pareva vedere in quello, considerando la differenza essenziale che è tra le parti illuminate e le ombre; cosicchè questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro e nel secco.

52. Nel quadro del finto Bacco che incorona alcuni ubbriachi, si vede uno stile più sciolto e libero; poichè imitò la verità, non come è, ma

come apparisce. Tuttavia si osserva maggior disinvoltura e maneggio nella Fucina di Vulcano, dove alcuni de'fabbri sono una perfetta imitazione della natura. Ma dove senza dubbio diede la più giusta idea dello stesso naturale, è nel quadro delle Filatrici, che è del suo ultimo stile, e fatto in modo che pare non avervi avuta alcuna parte nell'esecuzione la mano, ma la sola volontà: in questo genere è un'opera singolare. Oltre queste pitture vi sono del Velasquez alcuni ritratti di questo stile che fu il più bello ch'egli ebbe.

53. È ammirabile il Ribera nell'imitazione del naturale, nella forza del chiaroscuro, nel maneggio del pennello e nel dimostrare gli accidenti del corpo, le rughe, i peli, ecc. Il suo stile è sempre forte; ma non giunse al Velasquez nell'intelligenza de' lumi e delle ombre, mancandogli la degradazione e l'ambiente dell'aria; benchè nel colorito è di maggior forza e brio, come lo dimostrano i quattro quadri de'soprapporti.

54. Del Morillo sono in questa camera pitture di due stili differenti. Del primo sono la Incarnazione e la Natività del Signore, i quali, e particolarmente il secondo, sono dipinti con valore e con forza conforme al naturale, sebben fossero fatti prima ch'egli acquistasse quella dolcezza che caratterizza il suo secondo stile, come si nota in altri quadri di questa camera e segnatamente nel piccolo dello Sposalizio della Madonna e in una bellissima mezza figura di san Giacomo collocata nella contigua camera di passo.

55. Nella sala di conversazione del re evvi una eccellente opera del Velasquez, la quale rappre-

senta la infanta donna Margherita Maria d'Austria, quando il suddetto Velasquez la ritrae; ma essendo sì nota quest'opera per la sua eccellenza, non dirò altro se non che essa ci può convincere che l'effetto cagionato dalla imitazione del naturale è quello che suole contentare ogni classe di gente, e soprattutto dove non si fa il principal conto della bellezza.

56. Lascerò per adesso di parlarvi di tanti eccellenti quadri di Tiziano, ripartiti per tutte le stanze del palazzo, per dirvi qualche cosa del superbo ritratto del Velasquez, in cui rappresenta Filippo IV a cavallo, in un modo ammirabile sì per la figura del re, come per il cavallo e pel paese stesso toccato (*a*) col maggior gusto; ma soprattutto è singolare il modo facile e determinato con cui è dipinta la testa del re che sembra rilucervi la cute; e tutto, fino i capelli, che sono bellissimi, è eseguito con la maggior leggerezza. A canto a questo ritratto è l'altro del conte duca d'Olivarez, quasi niente inferiore al surriferito del re.

57. Andiamo ora ad osservare il bellissimo quadro

(*a*) *Toccare* in termine di pittura significa maneggiare il pennello e i colori. Ogni oggetto si suppone vedersi in una certa distanza, e per conseguenza deve perdere le minuzie che si veggono da vicino. I capelli, per esempio, non si possono vedere, nè rappresentare divisi come sono, e perciò il pittore li rappresenta in massa. Questa massa si ha da fare d'una certa maniera che dipenda dal suo stile, e dalla sua elezione. Onde diremo che un pittore *tocca* in tal modo, o in un'altro. In somma questo distingue i *tocchi* forti, soavi, facili, delicati, grandi, ec. AZARA.

dello stesso autore, rappresentante la resa d'una piazza, il quale quadro fu prima collocato al Ritiro nel salone chiamato de' Regni, e attualmente nella camera dove pranzano i principi di Asturias. Contiene quest'opera tutta la perfezione di cui era suscettibile l'assunto, nè v'è cosa, eccettuate le aste delle lance, che non sia espressa col più gran magistero. Nella stessa camera è il ritratto dell'infanta donna Margherita Maria, e quello di un infante a cavallo, eseguiti entrambi dal Velasquez secondo il suo stile migliore, con altri ritratti di sua mano ivi collocati.

58. Nella camera dove si veste il principe, vi sono tre bellissimi quadri del Ribera, un san Girolamo, e un san Benedetto compagni, e dipinti secondo il suo stile più chiaro, ne' quali si vede il più bel maneggio di pennello, e l'imitazione più esatta del naturale, e d'un'espressione non ordinaria nel viso di san Benedetto. L'altro, rappresentante il martirio d'un santo, è anco eccellente, sebbene di stile più forte.

59. Sarebbe superfluo parlare di tutte le pitture del Rubens e della sua scuola, che in sì gran numero sono in questo palazzo. È però notabile una, che rappresenta l'Adorazione de' re, opera veramente di prima classe tra quelle di questo autore. Egli la dipinse in Fiandra secondo il suo migliore stile; e quando egli stesso venne in Ispagna le aggiunse altra tela per fare più grande il quadro e aumentar le figure, tra le quali fece il suo proprio ritratto. Questo quadro ha tutte le bellezze, di cui era capace il suo autore in assunti storici, e il disegno non è de' più alterati.

60. Tra i diversi quadri del Vandeyck ve n'ha uno molto bello, che rappresenta Cristo nell'orto, dipinto con gran gusto e buon colorito, per quanto lo permetta l'assunto figurato di notte. Eccellente è altresì un ritratto di mezza figura dell' infante cardinale, per la verità che vi si ammira, pel colorito, e per esser toccato con la maggior facilità, morbidezza e limpidezza.

61. Sono quasi infiniti i quadri di Luca Giordano, di cui si può dire che non fece mai cosa cattiva, poichè sempre si trova nelle sue opere un certo gusto, ma a guisa d' embrione, delle cose eccellenti fatte dagli uomini celebri delle scuole d'Italia. Per altra parte egli non arrivò mai alla perfezione in cosa alcuna; d'onde proviene, che non potendo il suo stile soffrire alcuna diminuzione senza cadere nel più ordinario della pittura, si fermarono in questo grado coloro che vollero seguirlo. Le opere di Luca Giordano sono, generalmente parlando, di due specie, benchè ne facesse varie imitando or l' uno, or l' altro pittore particolare. Diversi suoi quadri sono d' un color forte, che imitano alquanto il Ribera, di cui egli apprese la professione, e lo seguì nel principio; ma il suo stile più generale, più proprio del suo genio, e che si osserva nelle sue migliori opere è quello ch' ei prese da Pietro da Cortona. Conforme a questo è la superba opera a fresco del casone del Ritiro, e molti quadri del palazzo; ma in altre opere, ch' ei fece dopo a Madrid si allontanò alquanto da questo stile, mischiando figure vestite al modo di Paolo Veronese, e dipingendo più disanimato di tinte e di chiaroscuro; e con ciò si

fece una maniera più pesante, come si può vedere in alcune storie di Salomone, che sono nel palazzo, fatte dopo che dipinse le opere dell' Escuriale.

62. Tra quelle dello stesso palazzo ve n'è una della Madonna, di mezzo corpo, col Bambino e san Giovanni, che ad alcuni pare di Raffaello: infatti il Bambino è quasi tutto preso da questo autore: le carni delle figure sono rossette; il campo e il paese tirano all' azzurro; la tonaca della Madonna è d'un incarnato di carmino assai chiaro; e il manto d' un azzurro oscuro; tutte cose caratteristiche di Raffaello; e perciò chi non conosce la bellezza essenziale di questo autore reputa quell'opera una imitazione di lui. Altri quadri del Giordano veggonsi in palazzo imitanti la maniera veneziana, non però con quella perfezione che taluni suppongono.

63. Si potrebbero contare per opere di grande considerazione alcune pitture del Tintoretto, del vecchio Palma, e di Giacomo da Bassano; ma sono tutte, al mio parere, eclissate da quelle di Paolo Veronese, e specialmente da alcune di Tiziano del suo migliore stile, perchè questo grand'uomo non fu mai superato, nè uguagliato da alcuno nell' intelligenza e perfezione del colorito. È tale nelle sue opere l' eccellenza di questa parte della pittura, che in niun modo se ne può conoscere l' artifizio, sembrando tutto una pura verità. Era Tiziano sommamente facile nel maneggio del pennello però senza negligenza; anzi i suoi tocchi sono disegnati. L' effetto, e la forza del chiaroscuro nei suoi quadri non consiste nell' oscurità delle ombre, o nella chiarezza de' lumi, ma nella disposizione de' proprj colori locali.

64. Tutte le surriferite qualità si possono vedere eseguite nel bellissimo Baccanale, le cui figure sono grandi la terza parte del naturale. Attualmente si conserva questa pittura in un gabinetto della principessa. Ciascuna cosa in particolare, e tutte insieme, sono sì belle in questo quadro che lungo sarebbe il descriverle. Solamente posso dirvi che non passo mai davanti ad esso, senza restare sorpreso d'ammirazione, per quella donna addormentata posta nel primo piano; cagionandomi tanta novità ogni volta come se non l'avessi mai veduta. Il colorito di questa figura è del più chiaro che giammai usasse Tiziano: la degradazione delle tinte è sì maravigliosa che io non ho veduta in questo genere cosa più bella nel mondo; nè si distinguono che col paragonarle con molta attenzione le une con le altre: ciascheduna da per sè comparisce carne, e l'infinita varietà di tutte è soggetta all'idea d'un solo *tono*. In tutte le figure, e in ciascuna, è differenziata la tinta locale delle carni con la maggior proprietà, e anche i panni sono di bei colori. Passando agli accessorj, il cielo con nubi chiare, gli alberi verdi, varj e ombrosi, il terreno coperto di erbette e il tutto assieme ha brio senza uscire dalla perfetta imitazione della natura.

65. Il quadro quasi della stessa grandezza che rappresenta una festa di fanciulli in gran numero a giuocare con pomi che raccolgono dagli alberi, è anche della maggior bellezza, d'uno stile molto finito; e pare quasi fatto nello stesso tempo che l'altro. Cagiona maraviglia la tanta diversità dei putti e ne'loro capelli quasi tutti neri e ricci, ma

soprattutto è artificiosissima la degradazione delle tinte e la finitezza, perdendosi a poco a poco negli oggetti più distanti.

66. Questi due quadri erano in Roma in casa Lodovisi, e furono regalati al re di Spagna. Gli stessi, secondo riferisce il Sandrart, servirono di studio per apprendere a far i putti belli al Domenichino, al Pussino e al Fiammingo. L'Albano si servì in un suo quadro di un gruppetto di questi putti che stanno ballando. Nel palazzo sonovi due copie che fece il Rubens di detti quadri; ma si possono considerare come un libro tradotto in lingua fiamminga, che conserva tutti i pensieri, avendo perduta tutta la grazia dell'originale.

67. Vi sono molte altre pitture dello stesso Tiziano, tutte però fatte posteriormente e alcune nella sua vecchiaja, quando con la vista diminuita trascurava la limpidezza del pennello, sempre però conservando l'eccellenza delle tinte. Non ostante ha recato danno alla pittura l'aver Tiziano lasciate tante opere di questa classe lavorate con negligenza, perchè molti pittori hanno imitato questo *modo*, senza ricordarsi che Tiziano avea saputo dipingere più finito e fatto prima grande studio in tutti i bei principj e fondamenti dell'arte, benchè riuscisse superiore nel colorito, in cui sorpassò tutti.

68 Pochi quadri possiamo numerare del Correggio, ma siccome ogni cosa dipinta da questo grand'uomo ha tutto l'incantesimo dell'arte, benchè non se ne abbiano qui che due, bastano per dare un'idea sufficiente della grandezza di questo artista. La Madonna che veste il Bambino, con san Giuseppe in distanza, sembra fatta a guisa di

abbozzetto per le molte variazioni essenziali che si scorgono fatte dall'autore nell'azione del Bambino e della Madonna. Sorprende a vedere che una figura minore di due palmi faccia tanto effetto in distanza, benchè sia molto considerabile, sembrando che ecceda la sua misura; questo però non tanto proviene dalla forza del chiaroscuro, quanto dalle mezze tinte impercettibili che passano dalla luce alle ombre, e dal singolar artifizio di trattar le une e le altre, con cui espresse in tal maniera il rilievo e le forme che fa quasi dimenticare esser quella una superficie piana.

69. Se Tiziano fu singolare nelle tinte e nel colore *locale* di qualunque cosa che rappresentava; il Correggio, benchè meno perfetto in questo articolo, lo superò infinitamente nel rilievo particolare delle *entrate* e delle *uscite* di ciaschedun corpo e delle sue parti, come anche nell' artifizio della prospettiva aerea, non solo riguardo agli oggetti degradati di chiaro e di oscuro per la distanza interposta, ma anche per certa intelligenza della natura dell' aria, la quale essendo materia più o meno diafana, si riempie di luce, e passando tra i corpi la comunica agli stessi in quelle parti, dove non può giugnere il raggio diretto; e così forma quell' ambiente che ci fa distinguere gli oggetti nell'ombra stessa, e comprender la distanza che è tra l'uno e l'altro. Questa parte fu perfettamente intesa dagli antichi Greci, come si può osservare nelle pitture d' Ercolano, anche nelle più ordinarie; onde si conosce essere stato in quel tempo un precetto di scuola. Fra' moderni i più celebri in questo punto, furono il Correggio, il Velasquez e il Rembrant,

70. Ritornando al nostro quadro, il Bambino è cosa perfettissima, non solo per l'intelligenza del chiaroscuro, ma anche pel colorito, per l'impasto, pel disegno e per la somma grazia. Il Correggio intendeva a maraviglia gli scorci e il fare che i contorni nascessero dalle stesse forme del corpo; cosa estremamente difficile e conseguita soltanto in ugual grado dal gran Michelangelo e da Raffaello. I Greci riputarono questa per la più difficil parte della pittura, come riferisce Plinio (libro 35, cap. 10) parlando di Parrasio in questi termini: *Perchè nel dipingere i corpi e il mezzo delle cose, benchè sia certamente cosa grande, molti vi sono riusciti con riputazione; ma il fare gli estremi e terminar le cose che comprendono, è un merito che pochi pittori hanno avuto, perchè le ultime linee debbonsi fare in maniera che sembrino abbracciare e tondeggiar le cose, mostrando il ritondeggiamento di esse, e che non finiscono dove la vista.*

71. L'altro quadro che rappreenta l'Orazione di Nostro Signore nell'orto, è anche piccolo; ma opera finita e studiata. A prima vista si distingue soltanto il Cristo con l'angelo e la chiarezza dell'aria, restando tutto il rimanente in ombre come di notte: considerandolo poi bene, vi si trova divinamente espresso l'ambiente e la degradazione, come fanno gli oggetti naturali visti a poca luce; cosicchè conosciamo gli oggetti vicini quando i lontani non possono giungere alla nostra vista. Coloro che vanno a prendere il Signore, non si distinguono, nè v'è tocco, nè pennellata sensibile negli alberi fin al luogo dove stanno gli apostoli;

ma a misura che le cose si avvicinano più alla luce, s'incominciano a distinguere foglie, rami, erbette, un tronco con la corona di spine e la croce per terra. Lo splendore del volto di Cristo illumina tutto il quadro; ma lo stesso Salvatore riceve la luce dall'alto, come dal cielo, riverberandola nell'angelo che da lui la riceve (*a*). L'idea, che è molto propria e bella, è eseguita con quella perfezione, di cui il solo suo autore era capace. Oggi trovansi questi quadri nello stesso gabinetto della principessa, ove sono i sopraddetti di Tiziano. Quivi è anche qualche cosa di Leonardo da Vinci. Del suo migliore stile è un quadro che rappresenta due putti scherzanti con un agnello, non molto ben eseguito, e un altro, in cui è la sola testa di san Giovanni giovinetto. In queste pitture si vede il grande studio che fece l'autore sopra la luce e le ombre, cioè sopra quella degradazione che è dalla maggior luce alla maggiore oscurità; osservando anche certa grazia e gesti ridenti che sembrano aver aperta la strada al Correggio per giungere poi a quella grazia che si vede nelle sue opere (*b*).

(*a*) Vedasi il detto avanti, *vol. I*, *pag.* 389. In casa Falconieri esiste una bellissima copia di questo quadro fatta da Filippo Lauri, sulla quale Mengs fece un disegno inciso poi dal sig. Gio. Volpato, e inserito nella Raccolta della Scuola Italica; come nota anche il sig. Ratti, *pag.* 121. FEA.

(*b*) Tra i quadri che da Modena passarono alla galleria di Dresda, ve n'è uno del Correggio che rappresenta la Madonna, la cui testa è molto consimile allo stile di Leonardo. PONZ.

72. Trovansi anche in questo gabinetto alcuni quadri creduti di Raffaello. Di sua invenzione è una Sagra Famiglia, con figure la metà del naturale, e pare una di quelle pitture fatte con suo disegno da qualcuno de'suoi migliori discepoli. V'è un altro quadretto della Madonna, di mezza figura, col Bambino della stessa composizione del famoso quadro di Firenze, noto sotto il nome della *Madonna della seggiola*, col divario che in questo di cui parliamo, manca il san Giovanni, ed è di forma quadrata; mentre l'altro è rotondo con figure grandi quasi al naturale. Questo quadretto del palazzo sembra ridipinto in gran parte dallo stesso Raffaello, ma più a modo d'abbozzetto che di opera finita. La testa della Madonna in particolare è tutta sua: è piena di vita e d'espressione e paragonabile con qualunque altra delle sue opere.

73. Ma come potrò spiegarvi a sufficienza e nella forma più confacente, il bellissimo quadro conosciuto sotto il nome dello *Spasimo di Sicilia*? Voi sapete che Raffaello lo dipinse in Roma per inviarlo in Sicilia, da collocarsi nella chiesa della Madonna dello Spasimo. Quest'opera, siccome narra il Vasari, si perdè in mare, ma fu ricuperata senza soffrir danno alcuno. In tutti i tempi è stata molto stimata dai veri intelligenti. Agostino Veneziano la incise, benchè senza dar idea della sua bellezza (*a*). Il conte Malvasia ne parla con disprezzo; ma gli stessi suoi scritti lo dichiarano di poco giudizio

---

(*a*) Abbiamo una recente e splendida incisione di questo quadro, eseguita dal celebre cav. Toschi di Parma. GLI EDITORI.

su l'eccellenza delle pitture: e se si fidò della relazione di qualche pittore, questi saranno stati tali che per la loro grande distanza da Raffaello non potevano discernere il merito di questo grand'uomo, nè le vere ragioni con cui debbonsi valutare le opere degli artisti.

74. Mi pare indubitabile che la parte più nobile della pittura non è quella che solamente diletta la vista, e rende piacevoli le opere ad uomini affatto ignoranti dell'arte, ma che quelle parti sono le più pregevoli che soddisfano l'intendimento, e contentano quelli che sanno far uso delle facoltà dell'anima. Essendo dunque così, com'io ne sono persuaso, Raffaello è senza contrasto il maggior pittore fra tutti quelli, de' quali si sono conservate opere fino alla nostra età. Le invenzioni, e i concetti de' suoi quadri, alla prima vista danno idea di quello ch' ei vuol far comprendere all' intendimento di chi li mira. Perciò l'assunto, sia tranquillo o tumultuoso, feroce o amoroso, allegro o malinconico, non contiene cose che non convengano con quella idea, che è il perfetto significato degli assunti, pel di cui mezzo muove il nostro intelletto, e vi acquista sopra tanto potere e autorità, come la poesia e l'oratoria.

75. Oltre a ciò, in ciascuna delle sue figure si vede espresso quello che fece prima di quell'atto, e quasi si comprende quello che precisamente deve far dopo. Niuna tra le azioni si vede totalmente compita; anzi tutte stanno nell'atto dell'azione poco più che cominciata, o prima d'esser finita; e questo è quello che loro dà tal vita, chè a mirarle attentamente sembrano muoversi. Infatti se vo-

gliamo esaminar il presente quadro in tutte le riferite parti, conosceremo facilmente, che se Raffaello non fosse stato sempre sì grande nelle sue opere, si potrebbe dire che questa fosse l'unica per la sua gran bellezza.

76. Voi già sapete che l'assunto di questo quadro è preso dalla Scrittura, allorchè portando Gesù Cristo la croce al Calvario, le donne in vederlo proruppero in pianto; ed egli come profeta disse loro, che non piangessero per lui, ma per i loro proprj figli, annunziando la sciagura di Gerusalemme. Raffaello per dar grazia a questa composizione fece vedere in lontananza il Calvario, al quale si ascende per tortuoso cammino, che volta a mano diritta fuori della porta, dove suppose che il Signore cadde la prima volta al torcere dello stesso cammino, dal cui lato lo tira un manigoldo con la corda che lo teneva legato.

77. È da supporsi, che essendo stato fatto questo quadro per la chiesa della Madonna dei dolori, i padroni volessero che il pittore v' introducesse la Madonna, benchè sia anche possibile, che fosse idea sua: comunque fosse, Raffaello seppe in tutte le occasioni trovar modo il più nobile, decoroso, ed espressivo di rappresentare qualsisia assunto.

78. Dovendo figurare in questo quadro la madre d'una persona che si conduce al supplizio, maltrattata spietatamente da' ministri, scelse lo stato più infelice di una madre nobile, che per ajuto di suo figlio si trova nella precisa necessità di supplicare l' infame turba ad aver pietà di lui. In questo stato dipinse Raffaello la Madonna, la quale, buttata inginocchioni, non mira il figlio,

cui da per sè niun soccorso poteva dare; ma in atto di efficacissima supplica, manifesta che, essendo caduto a terra, ha necessità della commiserazione di chi lo tira, per sollevarsi. A questa espressione tanto umile della Madonna il pittore diede nobiltà col dipingerle a fianco la Maddalena, san Giovanni, e le altre Marie che l'accompagnano, e la soccorrono, sostenendola sotto le braccia.

79. Queste persone sono rappresentate piene di considerazione per i patimenti del Signore, particolarmente la Maddalena, che pare quasi stia parlando a Gesù. San Giovanni è in soccorso della Madonna. Gesù Cristo si vede caduto, non debole però, nè abbattuto, anzi in atto di minacciare con le sue parole, come riferisce il Vangelo; e il suo aspetto oltre di essere in questo quadro d'una eccellenza e bellezza quasi incomprensibile, si manifesta come acceso di spirito profetico; il che corrisponde perfettamente al soggetto, non solo per la persona che rappresenta, la quale sempre era Dio, benchè patisse; ma eziandio come conveniva a Raffaello, che mai non esprimeva bassamente cosa alcuna, quando il carattere di essa si poteva o doveva rappresentare con nobiltà. L'azione di tutta la figura è animata e nobile: il braccio sinistro, che con la mano bellissima appoggia sopra una pietra, è tutto steso; ma nelle pieghe della manica larga manifestò l'atto momentaneo, sembrando che tuttavia stieno in aria, nè abbian finito di cadere secondo l'inclinazione del loro peso. Con la dritta il Salvatore abbraccia la croce che l'opprime, come non volendo che gli sia tolta, e anzi come se desideri di sollevarla:

pensiero degnissimo del grande intendimento di Raffaello, che fino in un'azione, che a molti sembrerebbe indifferente, si ricordò che Gesù pativa perchè voleva.

80. Non è meno ammirabile la varietà de' caratteri, che seppe esprimere ne' manigoldi, facendo vedere che tra' cattivi se n' incontran dei pessimi. Quella figura di rovescio, che tira con la corda Gesù Cristo, pare non avere altro oggetto, che un brutal desiderio d'arrivare col paziente al luogo del supplizio. L'altro, che sostiene in qualche modo la croce, si mostra come mosso da certa compassione, e che vorrebbe sollevare Gesù. A suo fianco sta un soldato, che spingendo la croce su la spalla di Cristo, e alzando la lancia in atto di minacciare, esprime la maggior nequizia nel volere ancora più opprimere il Signore già caduto.

81. Tutti questi riflessi non tendono propriamente che all'invenzione, la quale in verità è quella che nobilita l' arte della pittura, e fa conoscer la forza dell' intendimento dell'artista, il quale quando arriva in questa parte all'eccellenza, cui giunse Raffaello, merita il titolo di uomo grande, come i grandi poeti e oratori. Convien però avvertire, che la perfetta invenzione non consiste soltanto in un bel concetto, o in un pensiere bello e proprio; ma in quella unità d' idea seguita, che riempie prima, ed occupa l'intelletto del professore, e poi quello degli spettatori; dovendo mantenersi nella stessa idea della prima disposizione del tutto fino all'ultima pennellata, formando una sola cosa nel fine dell'opera.

82. Molti altri artisti, che al comune de' dilet-

tanti, e al volgo pittorico sembrano inventori, hanno per lo più ignorato affatto le suddette parti, che possedeva il gran Raffaello, confondendo ad ogni istante l'invenzione con la composizione. È l'invenzione la vera poesia del quadro, formato già nella mente del pittore, il quale lo rappresenta poi come se lo avesse veduto, e che avanti a' suoi occhi stesse accadendo il caso di quelle persone da lui propostesi nella sua prima idea.

83. Al contrario la composizione, e la disposizione consistono in coordinare tutti gli oggetti che entrano nella invenzione suddetta. Dall'equivoco introdotto nelle scuole de'pittori, e nelle teste dei dilettanti, è nato il credere, che i quadri s'inventino e si compongano solo per dilettar la vista con diversità di oggetti, con direzioni, e contrapposizioni variate; obliando essi la parte più nobile, che è il significato, il quale appartiene alla invenzione.

84. Alcuni ignoranti hanno osato dire che Raffaello non fosse compositore, perchè non s'imbatterono che in qualche immaginetta della Madonna, e non videro mai le magnifiche opere del Vaticano, nè quelle degli Atti degli Apostoli, inventate da lui per tappezzerie, delle quali in Madrid stesso si può vedere e considerare la compita raccolta che possiede il Duca d'Alba (*a*). Quando però non si potessero quivi osservare nè queste, nè stampe delle opere di Raffaello, il solo quadro, di cui parliamo, potrebbe convincere dell'eminente sua qualità in questa parte. Chi seppe infatti meglio

---

(*a*) Si veda avanti nelle Memorie concernenti la vita del Correggio, vol, I, pag. 392. FEA.

di lui *equilibrare* le composizioni, *piramidare* i gruppi (*a*), e dare il *contrasto* d'un *movimento alternativo* ai membri delle figure con infinita varietà di direzioni, cosicchè in tutte le parti delle sue divine opere sembra esservi vita? E chi intese meglio la giusta quantità delle figure che convien porre in una storia, e disporle in modo, che niuna resti oziosa o inutile? Se egli non usò che moderatamente, e di rado certi moti violenti, fu per assoggettar tutto alla espressione, e per dipingere lo stato dell'animo delle persone che figurava; essendo inverisimile, che un uomo pensieroso faccia le stesse azioni di uno, che combatta o corra o cammini. Perlochè il nobile dal plebeo, il vecchio dal giovane, e ogni diversità di stati, naturali o accidentali, si hanno da distinguere nella buona composizione, come ha fatto Raffaello, essendo questa una parte della invenzione.

85. Il disegno, che è lo stromento più efficace che il pittore abbia per ispiegare i concetti della sua mente, è anco bellissimo in questo quadro, come in tutte le altre opere di Raffaello: e se egli in ciò non giunse alla total bellezza delle statue greche, fu per i costumi del suo tempo, tanto diversi da quelli de'Greci; come pure per le occasioni

(*a*) *Equilibrare* una composizione vuol dire, che gli oggetti si distribuiscano in maniera che non lascino una parte del quadro vota, e l'altra tutta piena, e che questa distribuzione comparisca naturale, nè mai affettata.

Piramidare i gruppi è fare che l'insieme degli oggetti formi piramide, cioè che abbia maggior base che punta. In qualunque altra forma, che si dispongano, sia retta o circolare, faranno un mostruoso effetto. AZARA.

e per gli oggetti sì differenti, in cui esercitava il suo talento. Se però gli antichi Greci fossero stati nella necessità di disegnare un manigoldo a lato di un Cristo, certamente non l'avrebbero potuto far meglio, nè in altro modo di quello che si vede di rovescio nel nostro quadro. Se la proporzione della sua statura è di uomo rozzo e ruvido, si consideri quanto sarebbe stato improprio mettere in sua vece una figura elegante, come il Gladiatore di Borghese (*a*), che richiamasse a sè l'attenzione più di Cristo medesimo; come succede alla famosa opera del Domenichino nella cappella di sant'Andrea della chiesa di san Gregorio in Roma, dove tutti ammirano più il manigoldo che flagella il santo, che la figura del santo stesso, che dovrebbe essere la principale e l'eroe della storia; difetto che ha regnato, e regna in quasi tutti i quadri de' famosi pittori che fiorirono dal principio del secolo scorso. Ciò non ostante, chi volesse vedere nell'antico un esempio di caratteri non sempre belli, osservi l'Arrotino di Firenze, e non vedrà certo in questa figura il carattere della Lotta, nè del Sileno, nè dell'eccellente Gladiatore; anzi la troverà meno bella della figura descritta (*b*).

(*a*) Il nostro autore dice col volgo *Gladiatore di Borghese*; e credeva per certo che quella statua rappresentasse un gladiatore, come ho letto in certe sue carte. Ma dopo le riflessioni del Winkelmann nella *Storia delle arti del dis.*, tom. II, pag. 462, e ciò che ho aggiunto ivi, e nel tomo III, pag. 361, credo che non si possa più dubitare che la statua rappresenti un eroe, o qualche illustre guerriero della Grecia. FEA.

(*b*) Mi pare di aver dimostrato nella citata *Storia*,

86. Oltracciò, chi saprà considerare lo stile del disegno di Raffaello, sì in questa, come nelle altre opere sue, troverà lo stesso spirito degli antichi, cioè d'aver saputo intendere, e segnare con precisione e chiarezza tutte le parti più essenziali della costruzione del corpo umano; lasciando quasi invisibili le cose superflue e le insignificanti. Ma quello che soprattutto cagiona maraviglia nel disegno di Raffaello, è, che il carattere delle persone dipinte corrisponde talmente alle azioni, in cui si rappresentano, che effettivamente pare vedere un uomo, il quale non a caso, ma per naturale inclinazione faccia quello in cui Raffaello lo rappresenta; e questo non solo si osserva nella fisonomia, d'onde si suol conoscere lo stato dell'animo degli uomini; ma anche nelle forme di tutto il corpo e delle sue parti.

---

tomo II, pag. 3.4, che la statua detta l'Arrotino, rappresenti quel manigoldo, Scita o d'altra nazione che fosse, il quale per ordine d'Apollo scorticò Marsia; e che la statua facesse gruppo con la statua del Marsia appeso per le mani ad un albero, di cui si hanno tante copie o repliche; ed una che stava già nella villa Medici in Roma, ora è nella stessa galleria Granducale a Firenze. Si metta la statua dell'Arrotino a mano destra di Marsia, e si vedrà, come ho provato io coi gessi, il giusto rincontro del gruppo, e come uno l'altro si guardino sott'occhio. Con questa osservazione, e con ciò che ho detto sopra del Gladiatore, ognuno anche intenderà facilmente la ragione, per cui nell'Arrotino non si veda il carattere nobile e bello che si osserva nel supposto Gladiatore. Questo è un eroe, quello un manigoldo. Nessuno dirà mai che a questo si dovesse dare un carattere nobile, all'altro un vile. Fea.

87. Nella figura che si vede di rovescio, fece un uomo membruto e ruvido, come sogliono essere gli uomini di poco talento, e gli diede un'azione proporzionata senza esprimervi intenzione particolare. Al contrario negli altri due surriferiti espresse l'intenzione ne' visi, come una proporzione più elegante ne' corpi. È specialmente da osservarsi nel Cristo la più bella fisonomia coll'espressione più viva senza, che questa alteri nella minima parte la regolarità e nobiltà della stessa fisonomia. Sonovi segnate tutte le parti principali delle ossa e de' muscoli; ma con tale delicatezza, che non perturbano la grandiosità delle *forme* principali. Questo carattere si osserva anco nel collo e nella mano, con cui si appoggia; e benchè questa azione di appoggiarsi comprima la carne in modo, che quasi nasconde le ossa e le giunture, ciò nondimeno ei diede tal contorno al pollice, e alle altre dita, e così corrispondente al carattere della testa, come se fosse eseguito dai più abili artisti greci, che avessero voluto fare una figura d' un carattere fra quel di Giove, e quello d'Apollo; quale effettivamente deve esser quello che corrisponde a Cristo, aggiungendovi soltanto l'espressione accidentale della passione, in cui si rappresenta.

88. Non mi diffonderò in dire quanto eccellente sia ciascuna pennellata nell' intelligenza degli scorci e de' contorni che si vanno ascondendo uno dietro l'altro secondo il punto di vista; cosicchè pare, a chi ben considera quest'opera, che in molti luoghi si vegga più in dentro della superficie della tavola. Il girare di tutte le parti nelle teste secondo

l'azione, e il punto di vista, è eseguito come costumava Raffaello. Ma troppo lungo sarebbe parlare d'ogni piccola osservazione, e d'ogni pregio che s'incontra nelle cose di questo uomo grande; e in generale dobbiamo persuaderci, che qualora nelle sue opere si nota qualche parte eseguita con meno di eccellenza, devesi attribuire a qualcuno de' suoi discepoli, e ch'egli si trovò costretto a lasciarla correre per le molte incombenze che ebbe nel suo miglior tempo; e in conseguenza deve considerarsi come non sua.

89. Dopo d'aver veduta ed esaminata la pittura più pregevole in quanto alla parte più nobile dell'arte, che si conserva nel real palazzo, e che contiene in sublime grado le considerazioni più fine della pittura, passiamo a vedere eccellenti quadri di uno stile più facile, in cui sono abbreviate tutte le difficoltà. Ci contenteremo però di una idea generale, ma giusta, e ben concepita.

90. Le prime opere che si presentano sono del Lanfranco, tra le quali è ammirabile il funerale d'un imperatore con un combattimento di gladiatori presso al rogo. Quest'opera contiene in sè un complesso delle cose più eccellenti dell'arte. Nel disegno evvi qualche cosa di quella idea generale della costruzione del corpo umano, in cui consiste la bellezza dell'antico. V'è parte della espressione di Raffaello, come anche delle masse, e facilità di chiaroscuro del Correggio; questo però non è eseguito interamente, ma solo indicato. È anche bello un combattimento di barche, un sagrifizio, e altre pitture di questo autore.

91. Moltissimi sono i quadri che vi sono di va-

rie scuole; ma non arrivano all'eccellenza di quelli che si sono finora mentovati. Se ne incontrano alcuni del Pussino, e tra di essi un Baccanale assai bello, le cui figure sono poco meno d' un piede d' altezza. È questa un' opera ben finita, di molto buon disegno e colorito, con alcune donne, e putti graziosissimi, che stanno ballando. Il paese, che forma il campo del quadro, è bello quanto mai si possa desiderare. Questa pittura destinata per coperta d'un cembalo, fu ingrandita dopo dallo stesso Pussino, o da Gaspare suo cognato.

92. Sarebbe desiderabile che molti giovan pittori si animassero a studiare con applicazione questi begli esemplari dell'arte, che ho finora descritti, non solo col copiarli, ma coll' imitarli; due cose ben differenti, poichè tutti que'che copiano un'opera di pittura, non per ciò si abilitano a produrre cose consimili se non si applicano, nè si propongono di seguir le ragioni dell' autore dell' originale, che è l' unico mezzo di trar profitto dallo studio delle cose altrui.

93. In qual si sia pittura si trovano due parti essenziali: una comprende le ragioni delle cose, e si può chiamare la traccia lasciata dall' intendimento dell'artista; l' altra il modo dell'opera, cioè l' abito che si era fatto l' autore di essi. Ordinariamente que' che copiano, e pretendono studiare le opere degli uomini grandi, mettono la principal cura ad imitar quell'apparenza, che io ho chiamata *modo*; e quindi nasce, che, tolto l' originale davanti, e trovandosi nella necessità di fare un'opera in cui occorrano altre cose, e circostanze differenti da quelle che hanno copiato, si trovano senza

guida. Ma chi effettivamente studia, e osserva le produzioni de' valentuomini col vero desiderio di imitarle, si fa capace di produrre opere che a quelle si rassomigliano, perchè considera le ragioni con cui sono state fatte; e in questa guisa comprendendole, può adattarle a tutte le cose dove convengono, e si fa imitatore senza esser plagiario.

94. Da quanto ho detto io conchiudo, che i pittori principianti debbonsi applicare a studiar bene le opere degli uomini grandi; non però soltanto per imitarli ciecamente, ma col fine d' indagare quali sono le parti della natura da quelli scelte per imitarle, persuadendosi, che niente sia buono nelle loro opere se non è conforme alla natura. Dopo di avere acquistata una certa pratica a copiare dette opere, devono studiare la stessa natura, e osservare quelle parti che più si rassomigliano alle scelte da' maestri, le cui opere avranno studiato in copiarle. In questa guisa eglino arriveranno a farsi abili, mediante qualunque inclinazione naturale che abbiano: e ancorchè non giungano ad uguagliare i maestri propostisi d' imitare seguendo la natura, non lasceranno d'acquistarsi sufficiente merito per farsi onore nell'arte; perchè la natura è sì abbondante e varia ne' suoi *modi di essere*, che a tutti i talenti o ingegni offre parti proporzionate alla loro capacità: basta imitarle con le ragioni che mi sono ingegnato esporre alla meglio che ho potuto, e come mi permette la mia poca pratica di scrivere, e la qualità di quest' operetta, la quale finalmente non è che una lettera fatta con buona volontà, e con poco agio, per ridurla a miglior forma; il che, unito alla mia tenue abilità in que-

sto genere, la rende più imperfetta. Onde vi supplico a discolparmi col pubblico, e a supplire con qualche spiegazione all' oscurità del mio modo di esprimermi; poichè per dare maggior chiarezza alle mie idee, bisognerebbe estenderle, e fare un libro di precetti, cosa che per altra parte non ardirei mai di fare.

Aggradite questo poco che mi hanno permesso le molte mie occupazioni, più utili delle mie parole e scritti, e comandate a chi da vero vi stima e desidera servirvi.

Aranjuez, 4 marzo, 1776.

AD UN AMICO

Sopra il principio, progresso e decadenza delle arti del disegno.

1. Il risultato delle nostre conversazioni intorno alle arti del disegno è la richiesta che voi mi fate ch'io ne scriva il mio parere sopra i principj, progresso e decadenza. Ben volentieri lo farei, con esporre tutto quello che per lunghe esperienze e riflessioni ho imparato, qualora lo credessi di qualche utilità agli altri, ma son ritenuto da due ostacoli: il primo è la diffidenza di me stesso, sentendomi inabile a spiegarmi con la necessaria proprietà; l'altro è l'impossibilità di comunicare agli altri una idea chiara di queste cose, senza incominciare dai principj più triviali, per elevarsi gradatamente ai più sublimi; il che m'impegnerebbe in un'opera molto grande e superiore alle mie

forze fisiche e morali. Ciò nondimeno, la volontà che ho di compiacervi, mi fa trascurare ogni ostacolo, e scrivere qualche cosa per mostrarvi la mia pronta ubbidienza. Vi prego però di ricever questo poco per una riprova della nostra amicizia, e non come un trattato degno da darsi al pubblico.

2. La maggior parte delle invenzioni umane son prodotte dalla necessità, eccettuate però le arti che si chiamano belle, le quali derivano dalla inclinazione che ha l'uomo per la imitazione. I materiali che in esse s'impiegano, esistono nella medesima natura; e siccome essa contiene delle cose che in qualche modo si rassomigliano tra di loro, io credo che tali rassomiglianze abbiano eccitato negli uomini il desiderio di supplire e di aggiungere le parti che mancavano o che differivano, per farle così rassomiglianti, e con questo mezzo di comparazione e di composizione si saranno trovate molte cose che poi si eseguiscono per l'artifizio della imitazione.

3. Per comprendere quello che io ho da dire in appresso, conviene che io spieghi ciò ch'io intendo per idea. Per idea dunque io intendo quella impressione che le cose lasciano nel nostro cervello, mediante la quale impressione può la memoria ritornare a rappresentarci le percezioni. Queste idee sono più o meno chiare e distinte secondo la maggiore o minore intensità, con cui le ha ricevute il nostro intendimento e secondo la sua capacità di distinguere e di determinare le parti più essenziali delle cose. Poche sono le invenzioni che non debbano il loro principio al caso; cioè a quella combinazione cui diamo que-

sto nome, perchè ne ignoriamo le cause. Le arti del disegno hanno verisimilmente la loro origine, come ho detto, dalla inclinazione e dalla volontà d'imitare; d'onde facilmente sarà nata la plastica, essendo ben naturale che gli uomini abbiano concepita l'idea d'imitare con terra ammassata con le mani le figure umane o degli animali, e che poi, a caso, o per riflessione, l'abbiano cotta al fuoco per farla più dura e consistente. La storia non ci mostra con precisione l'andamento di questo principio; ma è ben naturale che fosse così, poichè sappiamo che anche dopo perfezionate le arti vi sono stati tuttavia de'popoli che usavano statue di terra cotta; ed essendo in oltre della più remota antichità l'arte di fabbricare con mattoni, di dar loro una certa forma e di cuocerli, era ben verisimile che nello stesso tempo venisse agli uomini l'idea di formare e di cuocere le figure della stessa materia. Alcuni autori pretendono che i Terafim, idoli Lari di Laban, rubati da Rachele, fossero immagini di terra cotta. Ma non voglio trattenermi ad esaminare questi fatti di tanto grande antichità, nella cui intelligenza sono gli scrittori divisi e confusi: e questo dovea necessariamente succedere, per aver tutti preteso di fare la storia esatta delle arti con la preoccupazione d'essere state inventate in un solo luogo e da una sola nazione, il che non pare vero, perchè essendo l'uomo lo stesso in tutte le parti, ed avendo le stesse necessità, passioni e capricci, è conseguente che in tutti i tempi e paesi abbia pensato e pensi nella stessa maniera, e che abbia inventate le stesse cose.

4. Prima d'innoltrarmi, giova spiegare la parola

arte. Io credo che essa non sia altro che la maniera di produrre qualche opera con determinati mezzi e con determinato fine. Il fine delle belle arti è di dilettare per via della imitazione, e i mezzi sono di ordinare le cose imitabili in maniera che nella imitazione abbiano più ordine e chiarezza; ciò che produce la bellezza: e perciò le arti che hanno questo oggetto chiamansi *belle*. La bellezza in particolare non è altro che un modo di essere delle cose, che per mezzi più semplici ci dà un' idea chiara delle buone ed essenziali qualità.

5. Molti sono d' opinione che tra le belle arti la scultura sia la più antica, perchè è quella che più semplicemente imita la figura delle cose. Essa fu inventata in diversi tempi e luoghi, ma sembra che incominciasse a introdursi pel culto che si chiama *idolatria*. Può darsi anche che abbia avuto un principio più innocente, cercandosi per mezzo d' immagini conservar la memoria delle persone amate, o di talento o di merito superiore alle altre; o forse per significare alcune proprietà della natura per mezzo d'istruire gl'ignoranti e i materiali, come sappiamo che si praticava in Egitto. Quella nazione non potè perfezionare queste arti, per quanto le esercitasse per molti secoli, perchè vi si opponeva il suo culto religioso, il quale non permetteva agli artefici di partirsi dalla forma stabilita per i suoi idoli, e perchè ancora la classe de' cittadini che vi s' impiegava era riputata vile. A queste ragioni se ne univano altre per impedire il progresso delle arti; e la principale era che tanto gli Egizj, quanto i Caldei, gli Arabi e

altri che lavoravano alcune figure, erano troppo ignoranti e rozzi per poter produrre cose che non fossero molto grossolane. È naturale all'uomo la propensione e l'attaccamento alle cose materiali che cadono sotto i suoi sensi; e perciò le altre nazioni che vennero dopo, benchè fossero in tempi più illuminati, seguirono i primi inventori, nè si appartarono mai interamente dalla loro grossolana maniera. Lo stesso è accaduto al rinascimento delle arti in Europa, come a suo luogo diremo.

6. Quando le arti del disegno s'introdussero in alcune parti della Grecia e in altre s'inventarono, presero subito miglior forma, sì perchè quelle genti aveano migliore istruzione, come perchè erano di maggior bellezza. Il primo si prova dal non essere avanti d'Omero fiorito in Grecia alcuno scultore, nè pittore di riputazione, e il secondo è contestato da tutta la storia e dalla esperienza. Le opere di quel divino poeta ci fanno conoscere che nel suo tempo non erano molto avanzate le arti, perchè l'idea ch'ei ce ne dà è molto povera, e niente dice che sia paragonabile alle opere che posteriormente fecero i Greci. Non nomina mai statua alcuna di marmo; e quando fa menzione di qualche produzione delle arti, aggiunge sempre la ricchezza e l'ornato; d'onde io inferisco che l'idea che egli avea di queste opere, era quella che avea presa da'Fenicj, i quali per mezzo del commercio la diffusero ne' paesi marittimi.

7. Quando finalmente i Greci cominciarono a coltivare il disegno, erano già una nazione in qualche modo colta, onde non oprarono come gli Egizj e gli altri popoli sopraddetti, seguaci grossolana-

mente l'uno dell'altro, e copiando il discepolo dal maestro, ma con ragioni filosofiche ricercavano le parti più nobili e più degne delle cose per imitarle; e aggiungendo sempre un'idea all'altra pervennero al sommo grado della perfezione.

8. Non si deve credere che i Greci omettessero le minuzie dell'arte, perchè le ignorassero; poichè sappiamo che Dedalo, scultore in legno de'più antichi, fu tenuto per singolare nell'espressione delle vene del corpo e nella finitezza del lavoro. Ma questo metodo, nato dalla mera imitazione della natura, fu presto abbandonato dai Greci, considerando che quello che importava per dare idea della figura umana, era la costruzione e la fabbrica del corpo per le sue parti maggiori ed essenziali. Videro che componendosi l'uomo di testa, di busto e di parti che hanno articolazione, le sue azioni e i suoi movimenti dipendono dallo stendere de' membri, allontanandoli dal corpo o avvicinandoveli; quindi inferirono che l'agilità e la facilità del movimento dipende principalmente che i membri non sieno pesanti, e d'una proporzione tale da poter esser mossi dai muscoli più vicini. La vista e l'esperienza che acquistarono per la ginnastica, lor fece avvertire che le persone di torace spazioso erano più proprie per gli esercizj e per le fatiche; e secondo queste ragioni formavano le loro figure con semplicissimi contorni, dando solamente l' idea necessaria e chiara di ciaschedun membro e parte del corpo, senza farvi comparire le minuzie, segnando però con chiarezza e determinatamente tutte le parti essenziali e anche con più distinzione di quel che

sono in realtà, ma senza eccedere i limiti del possibile.

9. In questo modo inventarono e stabilirono la strada dello stile bello, comprendendo nelle loro opere la struttura dell'uomo e il suo meccanismo meglio di quello che è nella stesta natura. Andando di questo passo aggiunsero sempre maggior energia alle loro opere, e dividendo sempre più le parti generali, trovarono la grazia e la soavità dell'arte. La perfezione della bellezza pervenne al suo punto per mano di Fidia in tempo di Pericle, e le altre parti sino alla grazia crebbero fino all'età di Alessandro Magno, in cui Prassitele e Policleto elevarono la scultura al più alto grado di perfezione, cosicchè non poteva andare più avanti: ma siccome tutti i pensieri e le azioni umane tendono sempre alla progressione, quando gli artisti che succederono vollero aggiungere qualche cosa alla perfezione di que'maestri, non trovarono altro espediente che di aggiungere il superfluo all'essenziale. Ma essendo limitato l'intendimento umano, non potè combinare l'uno con l'altro, e quanto s'introdusse d'inutile, altrettanto si perdè del necessario; e mancandosi così nel più importante, l'arte andò deteriorando nella sua perfezione. Non ostante questo corso naturale delle cose umane, l'arte si sostenne per molto tempo in Grecia e specialmente in Atene; perchè la filosofia, cui era sì dedita quella nazione, la preservò dall'errore di cadere nelle cose minime per lasciar le grandi e le importanti, come successe a que'popoli che si lasciarono ingannare e condurre dal puro diletto della vista e da quelle capricciose svogliature che

si chiamano *mode*, le quali ordinariamente non hanno altra bellezza che il merito di non avere esistito il giorno precedente.

10. Finalmente corsero gran pericolo le arti quando i Romani conquistarono la Grecia; ma per fortuna non erano sì barbari que'vincitori da restare insensibili alla soda magnificenza e bellezza delle opere greche; cosicchè se con la forza delle loro armi, con un governo tutto militare e con la austerità e quasi fierezza de'loro costumi giunsero a soggiogare i Greci; questi al contrario coll'amenità del loro genio, con la soavità delle maniere e con la bellezza delle loro opere soggiogarono, per così dire, le teste de'Romani, i quali subito che conobbero la Grecia, si confessarono barbari, chiamando quelle arti e quegli artisti in Italia, e impegnandosi a coltivare le invenzioni de'loro vinti (*a*).

11. Consideriamo ora quello che una stessa cosa produce in diverse nazioni secondo i suoi principj e costumi. I Romani, i quali non erano che soldati ed oratori, e punto filosofi, appena incominciarono ad abbandonare le loro rustiche ed aspre maniere, caddero nella rilassatezza del lusso eccessivo e confusero l'idea del bello con quella del ricco; persuadendosi, come fanno anche attualmente molti, che tutto quel che piace sia bello; e con questo principio si eressero arbitri di giudicar di tutto senza scienza e senza cognizione dell'essenza delle cose. I Romani ebbero pochi artisti in proporzione de'Greci, e comunemente

(*a*) Leggasi la *Storia delle arti del dis. Tom. II, pag* 141, *segg.* Fea.

servivansi di questi; ma fecero gran danno alle arti coll'impiegarvi degli schiavi e con l'ignoranza, con cui giudicavano delle opere. La Grecia, malgrado il suo abbassamento, al più piccolo atomo di libertà, o di felicità si ravvivava; e quando finalmente dovè cedere le arti al corso e alle vicende delle cose umane, non le perdè interamente, nè le vide rovinate, finchè non fu invasa e oppressa dalla barbara e feroce nazione che oggi ancora la domina e tiranneggia.

12. La traslazione della sede dell'impero a Costantinopoli contribuì moltissimo alla decadenza delle arti in Italia e in Grecia: in questa, trovandola già spogliata delle migliori opere e de' migliori artisti e terminando di spogliarla per adornar la nuova Roma; e in Italia, perchè fu lasciata esposta alle invasioni e alle conquiste de' barbari. Concorse anche molto alla ruina delle arti la necessità, in cui si trovarono in quel tempo i capi del cristianesimo, di estirpare l'idolatria e distruggere gl'idoli, ne'quali indistintamente furono comprese tutte le più belle statue, condannando e anatematizzando gl' idoli e chi li faceva; e questo con tanto furore ch'è maraviglia che ci sieno pure rimaste tante belle opere della venerabile antichità (*a*).

13. Quando poi si formò di nuovo l'impero di occidente, l'idolatria era già estirpata e il cristianesimo stabilito nelle sue vastissime province; onde si pensò alle arti, ma con poco successo, perchè l'ignoranza avea occupato tutto il mondo:

(*a*) Vedasi il notato qui avanti *pag.* 119, *n.* FEA.

e stendendosi esso impero fra nazioni barbare e feroci, separate di commercio da' paesi di clima dolce e benigno e di costumi soavi, dove in altro tempo erano fiorite le arti e le scienze, niente di buono si fece; e gli scultori specialmente si diedero ad imitare gli uomini con quelle vesti ridicole che occultano e non vestono le figure. Tali sono tutti i monumenti che chiamiamo gotici, sotto il cui nome si hanno da intendere tutte le nazioni alemanne, o vicine all'Alemagna.

14. In questo infelice stato restarono le arti per molti secoli, senza migliorar mai, finchè cominciarono come a rinascere in Italia, e particolarmente nella repubblica di Firenze (*a*). Il primo passo fu di raccogliere medaglie e le pietre incise dagli antichi, e con quella imitazione s'incominciò a discacciare la barbarie tedesca (*b*). Ghiberto fu

(*a*) Si può vedere la celebre *Storia della Letteratura italiana* dal ch. Tiraboschi, ove per secoli l'autore fa vedere lo stato delle arti in Italia, e come siano andate risorgendo nelle varie nazioni, province e città di essa. FEA.

(*b*) Il Petrarca fu probabilmente il primo a lodare e fare stimare le belle cose antiche, statue, camei e medaglie, delle quali in oro ne fece una bella raccolta che regalò all'imperatore Carlo IV. Vedi la mia dissertazione sulle rovine di Roma nel tomo III della *Storia delle arti del dis.*, *pag.* 268, *seg.* Molti preziosi camei e intagli si sono conservati ne'bassi tempi, perchè si mettevano per ornato agli abiti sacri e profani, agli arredi domestici e ad altre cose. Vedi anche l'eminentis. Garampi, *Sigillo della Garfagnana*, *pag.* 87. FEA.

il primo che si propose d'imitare dette antichità; ma siccome non vide le statue grandi, si rese insigne soltanto nel piccolo. A lui succedè Donatello; e ben presto Michelangelo Buonarroti, approfittandosi delle statue raccolte dai Medici, aprì gli occhi e conobbe che gli antichi avean tenuta una certa arte nell'imitare la verità, con cui si faceva la imitazione più intelligibile e più bella che nello stesso originale. Cercò quel grande artista l'origine della bellezza, e credette averla trovata per mezzo dell'anatomia, sopra cui egli fece il maggiore studio, e giunse a tale eccellenza che s'immortalò per quella nuova strada, benchè egli non trovasse quello che cercava, cioè la bellezza, perchè questa non si trova in una sola parte, ma nel tutto e nella unione dell'anatomia, della proporzione e delle altre circostanze che compongono le cose belle.

15. Gli altri scultori della scuola fiorentina imitarono Michelangelo nell'apparenza dello stile anatomico, ma senza arrivare all'intelligenza del maestro, e perciò gli sono tanto inferiori Giovanni Bologna, il Montorsoli, e altri; finchè decadde la scultura con la sorte della repubblica, e del suo governo, e passò a stabilirsi in Roma. Quivi l'Algardi cominciò a introdurre nella scultura lo stile che i pittori del suo tempo già seguivano, cioè pretese usare nella sua arte la stessa imitazione della pittura, ricercare gli effetti del chiaroscuro, aumentare certe parti per la vista; in somma, uscire de' limiti del fine della scultura, che è d'imitare le forme della verità, e non le apparenze; il che è ufficio della pittura: in questa guisa egli introdusse lo stile ammanierato.

16. All' Algardi succedè Lorenzo Bernini, il quale incominciò dove l'altro avea finito; e consacratosi interamente ad abbagliare la vista, fece certe statue e gruppi, con invenzioni le più ardite e capricciose, e in certo modo *gustose*, come se ne veggono tante in Roma, nelle quali ei sagrificò sempre la correzione al brio, e fece tutte le forme alterate.

17. Gli scultori venuti dopo, si sono mostrati indecisi nella imitazione dell'Algardi e del Bernini; e se si sono serviti della verità, è stato per trovar le forme. e soggettarle alla maniera de'suddetti maestri. Il Fiammingo, che faceva i putti con tanta leggiadria, tentò imitare l'antico nella figura di santa Susanna, e giunse ad imitarne l'apparenza, non già le massime essenziali. Il Rusconi è stato l'ultimo degli scultori degni d'essere citati. Le sue opere sono più *gustose* che perfette, poichè in vece di buone ragioni dell'arte, la sua bontà consiste unicamente nell'osservanza di certe regole pratiche le quali, in cambio di onorar l'arte, l'avviliscono.

18. Da quanto finora io ho esposto della scultura s'inferisce, che essa s'innalzò per mezzo della filosofia; che negligentando, o sforzando le ragioni essenziali, decadde; che è risorta con la imitazione delle opere degli antichi; e finalmente, che avendo abbandonato lo spirito filosofico, il vero fine, e l'oggetto dell'arte, è precipitata nel dispregevole stato in cui ora giace. Forse dirà taluno che in Francia essa ha fiorito e tuttavia fiorisce. Oh amico caro, voi avete vedute le opere di quei professori, e avete facilmente conosciuto questo errore. Lo stesso spirito che regna tra que' pittori,

perseguita gli scultori, cioè d'abusarsi di tutto il buono, mettendocene troppo.

19. Secondo che io ho potuto osservare nelle storie, che parlano delle arti, mi pare che la pittura debba essere stata inventata molto più tardi della scultura (*a*); ed ho i miei dubbj, se le nazioni che coltivarono la scultura prima de' Greci, avessero mai conosciuta la pittura. Niuna menzione se ne fa nella Sacra Scrittura, nè nelle storie antiche, nemmeno degli Egizj: d'onde inferisco, che tutte quelle nazioni ne furono ignare finchè non le appresero da'Greci (*b*); e siccome l'origine delle arti consiste nell' imitazione delle cose vere, io credo che per molto tempo non si facesse altro che tingere con colori rassomiglianti alla verità i simolacri scolpiti; e forse venne questa idea dei colori, che aveano gli stessi materiali, e particolarmente le terre, che rassomigliano al colorito della carne. Plinio ci racconta varie storie della invenzione della pittura, ma egli stesso le condanna per poco esatte. La suppone nondimeno molto antica, e cita alcune opere fatte in Italia da' Greci, che a suo tempo si conservavano tuttavia fresche in Lanuvio, benchè fossero fatte poco dopo la distruzione di Troja. Il tempo, in cui dice questo autore che fiorì Bularco, è molto antico, e suppone che prima di questo fossero vissuti quelli che fa-

---

(*a*) Si veda la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *pag.* 260. FEA.

(*b*) Vedasi il Goguet, *Della orig. delle leggi*, *delle arti*, *ecc.*, *par.* 2, *sez.* 1, *lib.* 2, *cap.* 5, *art.* 3; *e par.* 3, *lib.* 1, *cap.* 2, 3, ove a lungo sostiene questa opinione. FEA.

cevano *monocromati*, cioè pitture d'un solo colore. Questo passo di Plinio mi dà occasione di fare alcune riflessioni a motivo de'monocromati che si sono trovati in Ercolano (*a*), e si conservano nella collezione de'Portici (*b*), che con animo sì grande e con tanto buon gusto incominciò Sua Maestà Cattolica; e che se si continuasse con lo stesso impegno ed amore per le arti, soddisfarebbe i voti di tutte le genti e nazioni colte.

20. Queste pitture, o, per meglio dire, disegni, fatti di un sol colore rosso-nericcio sopra tavole di marmo bianco, hanno un mediocre grado di eccellenza in quanto ai profili; ma in tutto il restante dello stile sembrano opere fatte nell' infanzia dell'arte, sì pel gusto che regna nelle vesti, come per gli estremi delle mani e de'piedi. Questa mia opinione dell' antichità di queste pitture non è stata approvata da alcuni dotti nella lingua greca, dicendo che le lettere con cui sono scritti i nomi delle persone rappresentate, sono di tempi molto posteriori. A costoro si potrebbe rispondere, che essendo l'autore ateniese, potè quella nazione aver sorpassate le altre nella maniera di scrivere (*c*). Ma oltrechè questa spiegazione non mi soddisfa, trovo altra dif-

(*a*) Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. II*, *pag.* 60, 76; e *Tom. III*, *pag.* 216. FEA.

(*b*) Sono state pubblicate nel tomo I delle pitture di quel museo. FEA.

(*c*) Questa sarebbe una risposta aerea e capricciosa, quando sappiamo la forma antica dei caratteri attici e quando fosse mutata in meglio. Vedasi ciò che abbiamo detto nella *Storia delle arti del dis.*, *Tom. III*, *pag.* 444. FEA.

ficoltà nel colore, con cui dette pitture sono fatte essendo non terra rossa, ma cinabro (dagli antichi detto *minio*), e sappiamo che questo colore non fu noto che fin dopo di Apelle. In somma, se queste pitture non sono un'impostura, cioè che anche in quel tempo si volessero far passare per più antiche di quello che erano, sarebbe necessità dire, che in Atene fiorì la pittura molto tardi, o che gli ignoranti non si vergognassero di mettere i loro nomi nelle opere, e che queste fossero di qualche ricco dilettante, il quale non era obbligato a saperne di più, o finalmente che non servono a nulla per l'erudizione della storia della pittura.

21. Ritornando alle nostre riflessioni, dico, che non trovandosi niente di sicuro negli autori circa il principio della pittura, dobbiamo credere che incominciò da un semplice contorno; riempiendo il mezzo con un colore solo, e il più rassomigliante all'oggetto che si voleva rappresentare. Alcune pitture di Ercolano fatte ad imitazione delle cose egizie, confermano la mia opinione. Non dico già che queste sieno di quel tempo, ma io le credo fatte imitando quel gusto, per farle passare per cose veramente egizie. (*a*) Nello stesso modo, con

---

(*a*) Non credo per questo motivo, ma per ragione del culto egiziano e del gusto delle cose di quella nazione; come si vede anche in tanti musaici e terre cotte, o marmi, ove si rappresenta l'innondazione del Nilo, animali, divinità ed altre cose. Anche Adriano adornò la sua villa di statue ed altre cose secondo quelle degli Egiziani, per imitarle e per una singolarità; come fece dei monumenti greci, e anche delle fabbriche, non mai per farle creder greche o egiziane. FEA.

poca differenza è incominciata la pittura moderna come dirò in appresso; e così hanno incominciato i Cinesi, e vediamo che sono andati poco più oltre.

22. È verisimile che questo stato d'infanzia della pittura in Grecia, se mai vi fu, durasse poco tempo. Plinio, che compilò tutti gli autori che scrissero prima di lui, non ostante che solo per incidenza tratti dei colori, dà un'idea di quello che dovettero essere i coloristi anteriori ai monocromisti; e siccome io suppongo ch' ei parli de' Greci principalmente, si può congetturare prudentemente che quella nazione abbandonasse presto quella maniera, e che incominciasse ad usare un poco di chiaroscuro, a far monocromati, e a poco a poco andasse aggiungendo la varietà de' colori, e gradatamente con lo stesso spirito filosofico che si distinsero nella scultura, conducessero la pittura fino al maggior grado di perfezione. Polignoto, che visse verso i tempi di Fidia, fu il primo che espresse perfettamente i costumi; e perciò meritò tanto applauso in sì florido tempo della Grecia. Parrasio fu abbondantissimo, e possedè tutte le parti della pittura, come Zeusi, e altri di quel tempo. Protogene fu anche più abile e più finito; e allora venne Apelle, il quale avendo trovato il cammino aperto, e vivendo nel secolo di Alessandro Magno, nel cui tempo la natura sembra che facesse l' ultimo sforzo per produrre e suscitare i maggiori talenti, a fine di sostener la gloria e la libertà della patria, aggiunse all' arte della pittura l' ultima perfezione, cioè la grazia, la quale nasce dalla sicurezza che dà la scienza per operare; e produce facilità nello stesso operare, nel pensare, e nel farsi intendere. Era così

sicuro Apelle di possedere questa prerogativa, che lodando le qualità degli altri pittori, diceva che egli li superava solamente nella grazia; e riprese Protogene perchè non sapeva staccarsi le opere dalle mani. Da ciò si deduce che l'arte pervenne allora al suo ultimo grado: ma siccome per questo stesso non poteva andare più in su, nè mantenersi in quello stato, s'incominciarono ad aumentar le opere in quantità e in grandezza, dividendosi in varie classi, come, per esempio, in assunti bassi o *bambocciate*, in varietà di cose stravaganti, *caricature*, e in altre specie ridicole, con che patì la pittura la sorte stessa della scultura, finchè il lusso romano la degradò dalla nobiltà con cui era stata trattata in Grecia; facendo dipingere tutte le case o da Greci miserabili, o da schiavi incapaci di pensare, e neppur d'imitare la opere de'felici tempi della Grecia, quando il pubblico di una città o di una provincia intera dava il premio di un quadro. Al contrario in Roma ogni cittadino opulento faceva dipingere le pareti de'suoi edifizj più disprezgevoli, credendo di avvilire le abitazioni nobili con la pittura, le quali rivestiva con marmi e con bronzi, dove la spesa faceva più onore che il gusto. Nelle città di Ercolano, di Stabbia, di Pompeja, felicemente scoperte da Sua Maestà Cattolica, si vedono dipinte le più infelici case e fin le taverne e le bettole; e se qualche pittura si vede ne'tempj, ne'teatri, negli edifizj pubblici, è per la povertà de'paesi; lo che si conosce dai pochi marmi che vi si son trovati, mentrechè in Roma si adoperavano con tanta profusione.

23. Ora consideriamo, amico mio, quale sarà

stata l'eccellenza de'pittori greci del miglior tempo e quanto doveano essere maravigliose le opere di que' classici artisti, mentrechè in queste di Ercolano troviamo tanto pregio. Sappiamo di certo che gli antichi possederono il disegno al sommo grado poichè ce lo mostrano le loro statue; e in queste pitture di Ercolano il disegno non è la parte più rimarchevole, benchè vi si vegga la traccia di un ottimo gusto e di una gran facilità di mantenersi ne'giusti limiti de'contorni, cioè di non essere caricati, duri, nè secchi. Cagiona soprattutto maraviglia il vedervi la grande intelligenza del chiaroscuro e della natura dell'aria, la quale essendo un corpo di qualche densità, comunica e riflette la luce alle parti che non la ricevono dai raggi diretti. Avendo io osservato come fino nelle più infime di queste pitture sia ben intesa questa parte, benchè eseguita con negligenza; mi ha stupefatto il pensare e il figurarmi come doveano essere le opere de'famosi pittori contemporanei agli scultori d'un Apollo di Belvedere, d'un Gladiatore, di una Venere de' Medici o di altre opere consimili, che neppure sono degli artisti di primo rango dell'antichità.

24. Benchè il colorito di queste pitture non sia molto eccellente, non perciò abbiamo da dubitare che gli antichi nol possedessero a gran perfezione, quando sappiamo che facevano distinzione tra i due Ajaci di diversa mano; dicendo che uno era alimentato di rose e l'altro di carne. Sapevano la prospettiva come si riconosce nelle riferite pitture di Ercolano; e se non l' intendevano, io non so che cosa volesse dire Parrasio, quando sosteneva

che non si può essere buon pittore senza geometria. Quello che forse gli antichi non possederono così bene come i moderni è la composizione *macchinosa*; perchè il loro principale studio era la perfezione e la qualità delle cose, e non la quantità di esse. Si può credere che il loro modo di comporre le pitture fosse poco differente dallo stile del bassorilievo, secondo che si vede nelle stesse pitture di Ercolano, nelle quali sono eccellenti i contrasti, la grazia delle figure, i bei partiti e le espressioni. Si conosce ancora che furono fatte con molta velocità e franchezza e dipinte con buon fresco. In somma, se si paragonano esse pitture con tutte le opere de' moderni, e se si considera che furon fatte in luoghi sì poco nobili, si conoscerà quanto superiore fosse la pittura degli antichi alla nostra (*a*).

25. Io ho fatta questa piccola digressione per dileguare la difficoltà che molti hanno che gli antichi fossero migliori pittori de' moderni; fondandosi nella mediocrità delle pitture di Ercolano e di altre che si conservano a Roma, senza riflettere allo stato infelice, in cui i Romani ridussero la pittura. Essa finalmente ebbe la stessa sorte della scultura; e cadendo i professori d' entrambe nell' estrema ignoranza e nel disprezzo, e contribuendovi anche l'abolizione dell' idolatria, si può dire che fu quasi interamente obliata, o almen ridotta al miserabile stato, in cui vediamo alcune

(*a*) Intorno a queste pitture d'Ercolano si veda la lettera dallo stesso Mengs, che inseriremo appresso, scritta per trattarne più diffusamente. Fea.

sante immagini e barbari musaici che si conservano in alcune chiese antiche.

26. Per molti secoli giacque in quel disprezzabile stato; e il singolare è che la stessa causa della sua ruina la fece rinascere, cioè il culto della religione cristiana. Il gran commercio dell'Italia con la Grecia e con altre parti del mondo, introdusse l'opulenza; e volendo gl'Italiani edificar chiese e adornarle d'immagini, accorsero que'miserabili pittori e musaicisti greci per farvi quel poco che sapevano, e con questa occasione impararono alcuni Veneziani, Bolognesi, Toscani e Romani a lavorare con la stessa rustichezza che vedevano ne'loro maestri. Così andò spargendosi l'ufficio di dipingere, finchè i Toscani la sollevarono i primi dal barbarismo per mezzo di Giotto e della sua scuola.

27. Questi primi Toscani continuarono per qualche tempo nello stile degli ultimi Greci ne'panneggiamenti e ne'partiti delle figure; perchè trovandosi lungi da'Tedeschi e più vicini alle antichità romane, ed avendo anche comodità di vedere le medaglie antiche, studiarono anche queste cose. Dopo quella prima scuola vennero altri che avanzarono un poco più, come il Masolini e il Masacci, il quale nell'aria che dava alle vesti, si rassomiglia al gusto di Raffaello, benchè gli fosse anteriore di quasi un secolo. Ritardò anche il progresso dell'arte l'infelice moda, che allora s'introdusse, di mettere persone contemporanee ne'quadri di storie antiche, con abiti che allora si usavano in Firenze, il che fece molto danno al buon gusto; ciò nondimeno continuarono, avanzandosi nell'arte col copiare la verità e con lo studiare la prospet-

tiva, pel cui mezzo trovò il Ghirlandajo il modo della buona disposizione e dell'esattezza del disegno. Leonardo da Vinci si applicò al chiaroscuro e alle altre parti principali della pittura. Nello stesso tempo essa si avanzava nello stato Veneto e nella Lombardia per mezzo de'Bellini, del Mantegna, del Bianchi e di altri. ma pel cammino che tutti costoro seguivano, succedendosi nelle massime da'maestri a discepoli, non era possibile che l'arte avanzasse con calore; nè che andasse più innanzi di quello che facevano Leonardo da Vinci e Pietro Perugino; avendo già il primo principj di grandiosità, e il secondo una certa grazia e una facile semplicità.

28. In quello stato di cose scappò un raggio di quella stessa luce che illuminò l'antica Grecia, quando Michelangelo, il quale col suo gran talento avea già superato il Ghirlandajo, vide le cose degli antichi Greci nella collezione del magnifico Lorenzo de'Medici. Pretese imitarle nella scultura, e animato da emulazione verso Leonardo per le opere che entrambi doveano fare nella sala del Palazzo Vecchio di Firenze, diede un nuovo aspetto alla pittura. Considerate, amico mio, quanto possano le occasioni per risvegliare i talenti, quando il governo dà loro una nobile ambizione e gl'impiega in opere grandi. Quanti sublimi ingegni si perdono per non essere impiegati a tempo! Ma in quel secolo, in cui la maggior felicità della repubblica fiorentina confinava con la perdita della sua libertà, e il gran potere temporale di Roma con i principj della sua decadenza, tutte le potenze di Europa si trovavano in fermentazione, e le idee

fino delle infime persone erano grandi. In quel tempo dunque si combinò che i maggiori talenti fossero impiegati in opere le più vaste, e ciò servì molto per migliorare le arti. Michelangelo fu scelto per fare una statua in marmo di ventidue palmi e mezzo, la più colossale che abbiano intrapresa i moderni.

29. Papa Giulio II determinò farsi un magnifico mausoleo, per cui chiamò a Roma Michelangelo (*a*); e mentre esaminava dove collocarlo, gli fece dipingere la volta della cappella di Sisto IV. Questa grand'opera fu un vasto campo proporzionato al talento di quell'artista, il quale in età solamente di trent'anni seppe alimentare il fuoco del suo ingegno, in vece di dissiparlo. Effettivamente in quella cappella, dipinta in differenti tempi, benchè consecutivi, si vede che egli migliorò il suo stile, e che senza un'occasione come quella non sarebbe mai giunto a quel grado cui pervenne; poichè vi mostrò grandiosità nel tutto, esattezza ne' contorni, intelligenza nelle forme, un gran rilievo e sufficiente varietà, di cui non si avea allora giusta idea.

30. Nello stesso tempo dallo stesso Pontefice fu chiamato a Roma Raffaello per dipingervi le sale vaticane. Incominciò quel sublime ingegno a lavorare in quelle spaziose pareti, e prima di compire il primo quadro ingrandì il suo stile.

(*a*) Il pensiero di Michelangelo originale si legge nell'obbligo che egli ne fece, riferito dal Martinelli: *Roma ricerc. nel suo sito, giorn.* 6, *pag.* 218, *ediz.* 1658. Fu poi eseguito diversamente e più semplice. FEA.

31. Incominciò il secondo, che fu quello della Filosofia, chiamato la scuola d'Atene, con le idee e con le massime, con le quali avea terminato il primo, e portò sostanzialmente la pittura al più alto grado in cui si è veduta dopo i Greci. Tutte quelle parti che potevano essere aggiunte all' arte dopo Michelangelo, si trovano unite in detta opera. La composizione, l' invenzione, l' espressione, i panneggiamenti, la varietà de' caratteri, l' intelligenza, e le sottigliezze dell' arte si veggono eseguite con maravigliosa facilità.

32. Continuò Raffaello a dipingere le altre sale; e quando si scoprì la prima parte della volta di Michelangelo, allora fu quando gli piacque più questo pittore. Si dice che Raffaello studiasse prima in Firenze il cartone di questa pittura; ma quando anche ciò fosse vero, non era quello uno stile proprio al delicato carattere del pittore d' Urbino, il quale in quel tempo conservava tuttavia qualche asprezza del suo maestro; e, oltre a ciò, non era quello stile applicabile ai quadri mezzani, che allora egli dipingeva nelle stanze del Vaticano. Michelangelo potè piacere a Raffaello quando compì l' opera della Sistina, e mostrò qualche maggior facilità e dolcezza; e di quello stile grande, e del suo puro e regolato, compose una terza maniera, con cui poscia dipinse i suoi quadri.

33. Il primo frutto di questo nuovo stile di Raffaello, fu il profeta Isaia, che è in un pilastro della chiesa di s. Agostino in Roma: egli ha tutta la grandiosità de' profeti della Cappella Sistina, ma col divario, che in questo si occulta tutto l'artifizio della grandiosità suddetta, e in quelli si mostra

troppo l' intenzione dell' autore. Si racconta che essendo nata disputa sul prezzo tra Raffaello e chi gli ordinò questo profeta, Raffaello si rimise al giudizio del Buonarroti, il quale decise, che il solo ginocchio nudo valeva di più; d' onde si arguisce la generosa onoratezza d'entrambi. Il Condivi riporta un' altra espressione di Raffaello, la quale prova anche più il suo carattere magnanimo; poichè assicura che quel professore rendeva grazie a Dio d' esser nato a tempo d'un Michelangelo. Con tanta grandezza d'animo sanno esser emole le persone di vero merito!

34. Col riferito stile dipinse Raffaello le Sibille della Pace, le quali nel loro genere non possono essere più eccellenti, e con lo stesso tenore proseguì le altre opere che fece di sua mano. L' ultima, che fu la Trasfigurazione, contiene tali delicatezze dell' arte sì nell' intelligenza, come nella pratica e nella esecuzione delle parti dipinte di sua mano, che fa pena che siasi perduto a trentasett'anni della sua vita un talento così sublime, nato con lo stesso spirito degli antichi Greci; e che se avesse fiorito in quel tempo, e in quelle occasioni, avrebbe mostrate le stesse qualità; poichè tra i moderni è stato egli solo che ha posseduto i requisiti più essenziali dell' arte, quali sono l' espressione, la varietà, l'invenzione, la composizione, il disegno, il colorito, e i panneggiamenti; alla fine per uguagliare gli antichi non gli mancò altro che lo stile della bellezza, che nè dalle scuole del suo tempo, nè da'costumi d'allora poteva certamente apprendere.

35. Nello stesso tempo fondò la scuola di pittura in Venezia il Giorgione, anteriore di poco

a Tiziano, la quale scuola fece molto progresso per le occasioni di dipingere facciate grandi e saloni. Siccome Tiziano stando a Venezia non ebbe opportunità di esaminare le opere antiche, non potè acquistare a fondo, come Michelangelo, lo stile grandioso; e perciò non mise nella intelligenza delle forme tutta quella attenzione che meritano, e si applicò più all'apparenza della verità, che dipende dai colori de'corpi; e giunse in questa parte a tale eccellenza col continuo esercizio di dipingere copiando la natura, che non è stato mai uguagliato da altri; ed a questo contribuì molto la magnificenza dei signori veneziani che volevano essere ritratti da lui, o aver di sua mano pitture di donne ignude.

36. Contemporaneamente a Tiziano il Duca di Mantova occupava il Mantegna, e in Modena si stabiliva la prima accademia che sia stata in Italia, da cui uscì il Bianchi, maestro di Antonio Allegri, denominato il Correggio. Questi fu chiamato a Parma per dipingere la chiesa di san Giovanni de'Monaci Benedettini, e con quell'opera che per quel tempo era molto grande, si formò uno stile proporzionato, e diede tanto gusto ai Parmigiani che gl' incaricarono la pittura della cupola della cattedrale. Quel gran talento si approfittò del merito degli altri pittori anteriori e contemporanei. Apprese i primi rudimenti dal Bianchi e poi studiò sotto il Mantegna, che era uomo dotto e appassionato per gli antichi, e lo impiegò a studiare le loro opere. Il Correggio esercitò anche la plastica, lavorando in compagnia del Begarelli (*a*), e per l'esercizio della scultura, che fa-

(*a*) Si veda ciò che abbiamo notato nel *vol. I*, *pag.* 347. FEA.

cilita molto l'intelligenza de'corpi, e per lo studio dell'antico superò i limiti del miserabile e ristretto stile de'maestri, e fu il primo che si diede a dilettar la vista con una certa soavità di grazia, di cui egli fu inventore e in cui non è stato dopo da altri pareggiato.

37. Il merito principale delle sue opere consiste nel rilievo e nella intelligenza del chiaroscuro, sì nella imitazione delle verità de' corpi, come nella invenzione delle masse.

38. In questa maniera pervenne in quel tempo la pittura al più alto grado di perfezione, al quale i moderni l' abbiano mai portata; avendo acquistato per Michelangelo la fierezza de' contorni, le forme de'più robusti corpi e la somma grandiosità; per Raffaello l'invenzione, la composizione, la varietà de' caratteri, l' espressione dello stato delle anime e il vestir bene i corpi; per Tiziano l'intelligenza de'colori de' corpi, con tutti quegli accidenti che la modificazione della luce può in essi produrre; e finalmente per il Correggio la delicatezza e la degradazione del chiaroscuro, il dipingere amoroso e la squisitezza di grazia e di gusto.

39. Trovandosi la pittura in tale stato, era ben necessario o che andasse avanti su le tracce di tali maestri, o che degenerasse in novità capricciose, e questo effettivamente accadde. I Toscani volendo seguitar Michelangelo, imitarono soltanto qualche cosa della forma de'suoi contorni fieri, ma senza l' intelligenza e la dottrina del maestro, e così pretesero imitarlo i Salviati, i Bronzini, i Vasari ed altri.

40. Nello stesso modo i discepoli di Raffaello

presero qualche parte sola di lui; ma niuno ne apprese l'essenziale. Giulio Romano volendone imitare il serio e l'espressivo, si fece tetro e affettato nelle fisonomie. Polidoro, per voler esser facile, diede in licenze. Pierino tirò sempre allo stile toscano. Il Penni fu freddo e disanimato. Pellegrino Munari visse poco, e così finì quella illustre scuola.

41. Il Correggio non lasciò alcun discepolo degno di lui; poichè il Parmigianino, che lo seguì immediatamente, fece un misto delle maniere dei discepoli di Raffaello e della grazia del Correggio che caricò.

42. Benchè Tiziano non avesse discepoli che lo imitassero in tutto, furono nondimeno i Veneziani più fortunati, perchè continuò e si sostenne la pittura per mezzo di Paolo Veronese, il quale non imitò veruno, e formò il suo stile seguendo la natura; mentre tutti gli altri imitatori e seguaci de'suddetti maestri si proponevano d'imitare qualche loro parte, obbliando il primo fine dell'arte che è d'imitare la verità.

43. È costante, e ce lo prova l'esperienza, che ciaschedun secolo ha il suo carattere particolare, il quale a guisa d'un fermento generale riscalda la fantasia degli uomini. Sia per casualità o per altri principj, che è inutile ora esaminare, è certo che ne'secoli decimoquarto e decimoquinto si svegliarono per tutto il mondo ingegni assai grandi nelle armi, nelle lettere e nelle arti. In Alemagna, in Francia, in Fiandra, in Olanda apparvero anche le arti, ma il clima non permise loro far progressi, generalmente parlando, come in Italia, e le idee vi restarono tutte piccole. Ciò nondi-

meno, siccome quelle nazioni sono industriose e diligenti, mostrarono in alcune parti più o meno il loro ingegno.

44. In Fiandra e in Olanda, dove era più commercio, e per conseguenza più ricchezza, incominciarono a formarsi alcuni pittori, i quali si resero anche stimabili nella linea della pura imitazione della verità. In quelle contrade, dove era un poco più d' istruzione a causa della comunicazione con l'Italia, come in Augusta e a Norimberga, città libere, fiorì anche la pittura, e singolarmente l'intaglio, al quale avrà dato molta occasione lo incidere le armi e il fare ponzoni per la stampa, inventata allora con tanta utilità della letteratura e del commercio; ed essendosi pubblicati in quel tempo molti libri con istampe incise in rame e in legno, ciò diede motivo a molti di applicarsi alla pittura, per potere inventare e disegnare quelle cose. Alberto Durero trovò l' arte della incisione molto avanzata riguardo al meccanismo, e le aggiunse più correzione nel disegno e nella invenzione; e con lo studio della prospettiva trovò in oltre la maniera di collocare le figure e i gruppi in diversi piani e di dare profondità alle sue invenzioni, come avea fatto a Firenze il Ghirlandajo. Molti vollero imitare il Durero, il quale se fosse nato in Italia avrebbe acquistato del gusto; ma nè egli, nè i suoi imitatori potevano uscire dal barbarismo, non vedendo altre figure che quelle del loro paese, nè altre vesti che le stravaganti del loro tempo. A tutte le altre nazioni accadde lo stesso, e restarono prive di buon gusto, finchè non ebbero comunicazione con l' Italia e vi appresero le arti.

45. Fu gran disgrazia per esse, e per l'Italia in particolare, la guerra che al fine di quel florido secolo si accese per tutta l'Europa. I principi italiani si occuparono quasi interamente alle faccende militari, e si raffreddarono nell'amore dell'arti. Le ruine della guerra desolarono molte province e città. Roma soffrì infinitamente nel famoso sacco che le diedero gli Spagnuoli ed i Tedeschi sotto il Borbone. Firenze perdè la sua libertà, e tutta l'Italia fu in convulsioni violente. Venezia sola restò esente da questa universale sciagura, e il gran Tiziano sopravvisse alle maggiori turbolenze, ma mancando generalmente il danaro, o, per meglio dire, crescendo a tutti i principi italiani la necessità di supplire alle esorbitanti spese delle guerre, mancò il premio alle arti, e gli artisti si diedero a lavorar sollecito e con istile ammanierato e caricato, perlochè languirono le arti per molto tempo.

46. La fortuna volle che nascessero in Bologna alcuni ingegni grandi, quali furono i Caracci. Eglino si contentavano di qualunque piccola ricompensa, come figli di padri poveri, e si applicavano col maggior impegno a sorpassare i Procaccini che ivi erano i più invidiati per esser forestieri. Lodovico, il più attempato, avea studiate le opere del Correggio, di cui imitava superficialmente lo stile nella grandiosità delle forme e delle masse. Egli fu maestro de' suoi cugini Annibale e Agostino, i quali aveano molto talento e studiarono la buona maniera, ma si diedero a lavorar in fretta, e perciò le prime opere di Annibale sono di buon gusto, ma caricate e poco studiate. Ei migliorò con lo studio del Correggio: ma siccome il

suo talento era più da artigiano che da artista, imitò il suo modello soltanto in una parte dell'apparenza e nel fondamento dello stile, e perciò non potè mai acquistare la grazia, nè la delicatezza, nè la soavità. Ei fece non ostante un gran benefizio all' arte, aprendo al gusto una nuova strada più facile; poichè tutti i suoi predecessori che ricercavano la facilità, diedero in istravaganze e usciron fuori di ragione.

47. Quando Annibale fu a Venezia, imitò in parte Paolo Veronese: venuto però a Roma, e veduto Raffaello e le statue antiche, si fece subito pittore di altro stile. Moderò il suo fuoco, riformò la caricatura delle sue forme e cercò la bellezza del carattere dell'antico; ma conservò tuttavia una parte dello stile del Correggio per mantenere il grandioso. In somma si formò un pittore che dopo i tre luminari della pittura moderna merita il primo luogo.

48. Lodovico venne per ajutare Annibale nell'opera della galleria Farnese; ma vedendo che era più difficile contentar Roma che Bologna, ritornò nella sua patria, dove intraprese le pitture del chiostro di san Michele in Bosco e v'impiegò uno stile più studiato e di miglior gusto, e fece vedere la stima per Raffaello, mettendo in una delle sue storie la Saffo del Parnasso del Vaticano.

49. Ad essi Caracci dobbiamo il restauramento della pittura; e dalla loro scuola uscirono il celebre Guido, pittore di molto merito, facile ed elegante, che sarebbe stato un altro Raffaello, se avesse avuto migliori principj; il Domenichino che si attaccò più alle forme dell' antico, e si conosce d'avere studiato particolarmente il Laocoonte e il

Gladiatore; il Lanfranco, d'ingegno fertile, che si applicò allo studio della distribuzione delle masse e de'movimenti delle opere del Correggio, e specialmente della cupola della cattredale di Parma; prendendone la sola apparenza, e non le ragioni sottili dell'arte; e l'Albano, il quale studiò le forme dell'antico e fu un pittore grazioso. Niuno in somma de'discepoli de'Caracci fu pittore di cattivo gusto.

50. Il Guercino da Cento fu originale nel suo stile. Ebbe grand' intelligenza nel chiaroscuro, e se avesse data più nobiltà alle cose sue, sarebbe stato così stimabile come Guido Reni.

51. Lo stesso spirito che destò i Caracci in Italia, produsse pittori di merito presso le altre nazioni. In Ispagna cominciò a fiorire questa professione in tempo di Carlo V e di Filippo II per le ragioni sopraddette, e in occasione delle grandi opere intraprese da questo ultimo re. Fu disgrazia per la Spagna che in quel tempo si fosse già adulterata la pittura con caricature e con maniere; e siccome la maggior parte de' pittori che vi si chiamarono, erano della scuola fiorentina, in cui era prevaluto sempre il disegno e una certa severità malinconica di stile; in Ispagna s'introdusse il gusto di questa maniera che durò finchè gli Spagnuoli videro le opere del Rubens, le quali piacquero tanto a molti, che si diedero con calore ad imitarle, e si fecero così un raro misto del proprio e di quello stile.

52. Il solo Diego Velasquez ricusò di farsi seguace di alcuno, e col suo nobil talento si formò un carattere suo proprio, fondandolo nella imitazione della verità, nella osservazione più esatta delle

ragioni, e degli effetti del chiaroscuro; prendendo uno stile di dipingere con risoluzione, e, per dir così, con disprezzo, indicando le cose ch'ei vedeva nelle verità senza deciderle, nè copiarle. Malgrado questi principj, siccome il Velasquez, e molto meno gli altri pittori della scuola spagnuola, non ebbero idee esatte del merito delle cose greche, nè dell' ideale, si andarono imitando gli uni gli altri, e i maggiori talenti imitarono la verità, ma senza scelta, e furono puri naturalisti.

53. De' Fiamminghi, come ho detto, alcuni videro l'Italia, e divennero mediocri pittori; ma la maggior parte, mossi dall'utile più che dalla gloria, si applicarono a quadri piccoli, a paesi, a fiori, ad animali e a cose consimili. Ebbero finalmente un talento superiore nel Rubens, il quale avendo studiato il gran Tiziano a Venezia, pretese imitarlo col prendere una strada più facile; e volendo assicurarsi di piacere allo sguardo, caricò quanto il suo modello avea di bellezza, e con tanto maggior forza, che egli non avea avute le prime idee semplici, e aggiustate alla verità, come Tiziano; e perciò saltò i limiti de' contorni, e si curò poco della verità. Ebbe non ostante il merito come i Caracci in Italia, cioè fu il padre della scuola fiamminga, la quale prima di lui non avea carattere proprio.

54. Antonio Vandeyck, che dipingeva quasi nello stesso tempo, fu più amico del vero, specialmente ne'ritratti ne'quali merita il primo luogo dopo Tiziano; e negli accessorj fu anche più elegante. Tutti gli altri professori fiamminghi meritano stima secondo che si accostano più o meno a questi due maestri.

55. In Francia s' incominciò a conoscere l' antico per mezzo delle cose, che Francesco I trasportò d' Italia; adornando di statue e di pitture Fontainebleau, in cui fece lavorare il Rosso, il Primaticcio e Niccola dell' Abate (*a*); ma contuttociò le arti vi fecero poco progresso, a motivo delle guerre civili, fin ai Luigi XIII e XIV; e benchè il Rubens dipingesse la galleria di Luxembourg, le poche cose antiche, ch' erano in Francia, preservarono quella nazione dal contagio di quello stile. La cultura delle belle lettere, e le traduzioni che si pubblicarono degli autori greci, infusero a quella nazione il desiderio d' imitare le cose antiche; e tutti gli artisti bramavano, e procuravano andare a vederle a Roma; e in questa guisa, benchè per molto tempo non si formasse alcun pittore singolare, non s' introdusse nemmeno alcuno stile vizioso. Finalmente tra i molti che venivano in Italia, Niccola Pussino fu quegli che si propose imitare interamente lo stile degli antichi; e se i costumi del suo secolo non l' avessero impedito, avrebbe ottenuto il suo intento. Il dipingere sempre ad olio quadri piccoli, gli tolse l' occasione d' ingrandirsi lo stile, e di fare opere di tanto studio, come quelle de' primi uomini d' Italia: considerandosi però le sue come abbozzi, sono eccellenti.

56. Immediatamente al Pussino devesi collocare Carlo le Brun, il quale anche studiò in Italia. Fu d' ingegno vivace, inventore stimabile, ed ebbe oc-

(*a*) Quest'ultimo andò colà circa il 1552, e Francesco I era già morto nel 1547. Vedasi il Tiraboschi, *Bibl. Moden.*, *Tom. VI*, *pag.* 229, *segg.* Fea.

casione di mostrarlo nelle grandi opere incaricategli da Luigi XIV. Nello stesso modo furono altresì buoni pittori Mignard, il le Soeur, il Burdon, e altri; finchè i Francesi lasciarono la buona strada, e lo studio serio, per essersi accreditati alcuni artisti di talento, che si chiamano *spiritosi*, come il Jouvenet e il Coypel, i quali uscirono dai limiti del buono e del bello, caricando l' uno e l' altro, mettendovene troppo in tutto, e aspirando a dar gusto agli occhi più che alla ragione.

57. Non è da maravigliarsi che ciò accadesse nella Francia, mentre nella Italia stessa si abbandonò il buon gusto della scuola de' Caracci. Chi si sarebbe immaginato in tempo di Michelangelo che potesse uscire dalla scuola toscana un Giovanni di san Giovanni, pittore di tanto spirito, ma sì lontano dallo stile solido? E specialmente un Pietro da Cortona, per frastornare tutte le idee dell'arte in Italia, disprezzando il serio studio, che fin al suo tempo era stato il fondamento della pittura riducendo tutto a composizione, e a sedurre la vista? Nello stesso tempo si vide in Roma un Andrea Sacchi, pittore dello stesso gusto, e della medesima facilità del Cortona, insegnando a lasciar le pitture come soltanto indicate, e prendendo le idee delle cose naturali senza dar loro alcuna determinazione.

58. Le scuole di Firenze e di Roma cambiarono allora cammino. Quelle di Bologna e della Lombardia si andarono estinguendo insensibilmente; poichè all'Albano successero il Cignani, e Ventura Lamberti; e a costoro Franceschino, Giuseppe del Sole, e il capriccioso Crespi, che si può dire l'ultimo. In Venezia dopo i valentuomini il Giorgione,

Tiziano, Paolo, e il Tintoretto, decadde in un tratto la pittura, perchè i successori non si curarono che della facilità, senza badare al fondamento e alla eccellenza di quelli; e ciò che ordinariamente si chiama gusto, è rimasto per unico oggetto di quella scuola.

59. Roma fu un poco più felice, perchè ad Andrea Sacchi successe Carlo Maratta suo discepolo, il quale si applicò molto a disegnar le opere di Raffaello nel Vaticano, e prese perciò fin dalla sua gioventù amore allo studio serio ed esatto; ma il gusto generale del suo tempo non gli permise di seguire interamente il carattere Raffaellesco, e l'occasione di dipingere sempre Madonne, e quadri di altari lo portarono a farsi uno stile misto di quello de' Caracci e di Guido; e con ciò sostenne la pittura in Roma, che non precipitasse come altrove.

60. Mentre ciò accadeva in Roma, formava in Napoli una nuova scuola Luca Giordano. Egli apprese i primi principj dal Ribera; andò a Roma a studiare rapidamente i Caracci, e le loro scuole, e finì con lo scegliersi lo stile del Cortona. Con questo capitale ritornò a Napoli, e vi fu sì applaudito che fondò, come ho detto, una scuola da cui uscì il Solimena in compagnia d'altri: e siccome in quel tempo mancavano in Roma professori di merito, uno de'discepoli del Solimena, chiamato Sebastiano Conca, vi trasportò quella maniera di dipingere, e quelle massime più facili che buone, per cui la pittura finì di rovinare.

61. In questa guisa si è perduta a'giorni nostri questa nobil arte; poichè sebbene veggansi sparsi, per così dire, alcuni frammenti di essa in alcuni

professori; quel poco di buono proviene da una mera e material pratica piuttosto che da regole e da principj fondati su la ragione. Gli artisti sono ordinariamente adulatori degli occhi de' dilettanti, e costoro han guasto il giudizio, e i sensi per i vizj delle ultime scuole.

62. Prima di finire voglio dire anche qualche cosa dell' architettura, come sorella delle altre due nobili arti. Io la considero in due aspetti diversi come proveniente da due principj; uno è la necessità, e l'altro il diletto della imitazione. In quanto al primo non deve essere annoverato tra le belle arti, ma tra le meccaniche; perchè il metter l'uomo al coperto di tutte le inclemenze del tempo, e il fabbricare con solidità, non ha niente che fare con la bellezza; e infatti vediamo che in questa parte le opere egizie, arabe e gotiche non la cedono alle greche e alle latine. Ma chi le stimerà mai belle come queste? Parlando però dell' origine di quest' arte, è verisimile che sia stata inventata e migliorata in diversi paesi, secondo i climi e i materiali delle contrade, e secondo i bisogni de'popoli.

63. La natura ne'climi caldi, e sprovvisti d'alberi avrà offerto agli uomini, monti e grotte per ripari; e ne'paesi freddi, selve; d'onde sarà nata l'idea di costruirsi in questi capanne e grotte, in quelli monti. Estendendosi la popolazione del mondo, quelle nazioni, che viveano col pascolar gli armenti, è ben naturale che pensassero a costruirsi delle tende, che sono un' altra specie di fabbriche. Fin qui la necessità avrà regolato il diletto degli uomini: ma siccome eglino non possono per lungo tempo accomodarsi ad uno stesso treno di cose, dovettero

uscire ben presto da tale stato, e desiderando naturalmente in tutte le cose qualche oggetto che occupi gradevolmente i sensi e l'intelletto, posero in tutto qualche ornamento, cioè un certo non so che, senza di cui la cosa è quella che deve essere, ma fa pensare e fissare l'attenzione, come vediamo che fin le nazioni barbare mettono in tutti i loro mobili macchie, colori e figure, benchè senza gusto e senza ragione; si vede però ch'è inseparabile dall'animale ragionevole il far le cose con qualche idea.

64. Se rimontiamo ai principj della storia dell'architettura, troviamo ch'essa nacque in Oriente con idee di monti e di colli, ammucchiando gli uomini pietre e terra per coprirsi, e pretendendo nello stesso tempo competere con la natura. Le vastissime muraglie fatte ne'primi tempi, non sono che colline per chiudere una porzione di popolo, e formavano quelle immense città, delle quali parla la storia. La torre di Babilonia era una vera montagna.

65. Le piramidi e le altre ruine che ancora si mirano in Egitto, ci presentano le stesse idee. Gli Egizj inventarono molto prima de'Greci l'uso delle figure umane o degli animali per sostenere gli edifizj, animando, per così dire, que'sassi che dovean reggere parte della fabbrica. La forma delle loro colonne non ha alcuna eleganza, e forse non le usarono finchè non vi furono note le cose dei Greci. Negli altri edifizj dell'Asia della più remota antichità non si scuopre neppure la minima eleganza, e si può dire che non vi fosse architettura, ma soltanto arte di fabbricare (*a*).

(*a*) Si veda la lettera del ch. P. Paoli a me diretta

66. I Greci dell'Asia Minore furono i primi che diedero forma all'arte, introducendo la bellezza nelle fabbriche. Vitruvio (*a*) ed altri riferiscono questa origine; e infatti si vede che l'idea delle tende e delle capanne si è mantenuta fino ai più magnifici edifizj; ma siccome l'architettura non ha originale o prototipo nella natura, non potè subito ritrovar le proporzioni più belle, e restò esposta ai capricci e alle idee degli uomini, de' tempi e delle circostanze.

67. I primi Greci che stimavano la forza per la qualità più utile dell' uomo, idearono il carattere di robustezza. Crescendo poi la pulizia civile e raddolcendosi i costumi, incominciarono a stimare il bello, e posero più eleganza ne' loro edifizj (*b*); ma siccome la natura gli avea dotati di

---

inserita nella *Storia delle arti del dis.*, *Tom. III*, *pag.* 136, *segg.*, ove l'autore fa molte buone osservazioni sull'architettura degli Orientali, degli Egiziani e dei Greci, come anche intorno alla sua origine. Fea.

(*a*) *Lib.* 4, *cap.* 6 e 7. Fea.

(*b*) Secondo Vitruvio, al luogo citato, gli Jonj cominciarono i primi dopo i Dori ad ingentilire l'architettura. I Dori furono sempre costanti nella loro prima forma; e anche molto dopo i tempi di Pericle usarono di fare le loro fabbriche molto gravi e basse, quantunque ragionate in tutte le parti; come si vede nei tempj dorici della Grecia, Sicilia e Magna Grecia. La loro architettura era probabilmente secondo il genio della nazione, come era la loro musica, che era grave, forte e da guerra. Ma di tutto questo se ne riparlerà meglio nella nuova edizione che prepariamo, dello stesso Vitruvio. Fea.

ingegno filosofico, non oltrepassarono mai i limiti della moderazione, nè diedero in ornamenti superflui, nè in lusso, ma si contennero ne' limiti della ragione, e in questo mezzo consiste la bellezza dell' architettura. Il fondamento di quest' arte comincia dalla necessità e dall'uso della fabbrica; la sua bellezza è nel carattere corrispondente al fine propostosi nelle forme e nell'ornato, e il suo limite è la ragione. I Greci ne' loro bei tempi osservarono esattamente tutto questo.

68. I Romani, nazione più ricca e più fastosa della greca, ma di minor gusto, caricarono di ornati l'architettura, e introdussero più ordini e più divisioni, e finalmente perderono la bella semplicità e solidità, interrompendo i membri principali con capricciosi contorni (*a*). Quando finalmente si perdè la stima delle belle arti nell'impero romano occupato in continue guerre, e quando le invasioni de'barbari distrussero fino i princìpj del buon gusto, venne il tempo che conosciamo sotto il nome di architettura gotica, non perchè quelle tribù dei barbari trasportassero in Italia qualche stile proprio d'architettura, ma per quello che ivi usarono nelle loro fabbriche, volendo imitare senza regole gli edifizj antichi ch' eglino stessi rovinavano, e frammischiando le idee che dettava loro la propria ignoranza; e per terminare sollecitamente le fabbriche trascuravano lo studio del buon gusto e delle belle proporzioni.

(*a*) Si vedano le Osservazioni del Winkelmann, *Storia delle arti del dis.*, *Tom. III*, *pag.* 45, *segg.* 87, *segg.* Fea.

69. Contribuì anche molto alla total ruina dell'arte la traslazione della residenza imperiale da Roma a Costantinopoli e la divisione dell'impero in Orientale e Occidentale. Ne' paesi inculti e remoti, come nella Francia e nell'Alemagna, non essendo noti neppure i principj dell'architettura greca (*a*), non era possibile che s'introducesse il

(*a*) Nella Francia al tempo dei Romani non solamente erano cogniti i principj dell'architettura greca, ma vi furono fatte delle fabbriche grandiose, delle quali molti belli avanzi esistono ancora al presente, mentovati dal Serlio nella dedica premessa al libro III delle sue Antichità, dell'edizione di Venezia 1544, in foglio; e cominciati a pubblicare in rame dal signor Clerisseau, che ha dato la più bella, detta volgarmente la *Maison quarrée*, o Tempio di Cajo e Lucio Cesari a Nimes. Intorno alle osservazioni di questo architetto sulle fabbriche antiche della Francia si può anche vedere l'estratto delle lettere del Winkelmann scritte a lui, stampato fra le lettere dello stesso Winkelmann a Parigi nel 1781, *Par. II, pag.* 204, *segg.* Vi erano anche molti anfiteatri, come in Arles, a Nimes, Bordeaux e altrove, mentovati da Giusto Lipsio, *De amphith. quae extra Rom., cap.* 1, *oper. Tom. II, pag.* 670, *Lugd.* 1613; e da Abramo de Bibran in una lettera allo stesso Lipsio presso il Burmanno. *Syll. epistol., Tom. II, pag.* 829. Nell'antica Cimele, poche miglia lontana da Nizza, sebbene compresa nell'Italia per consenso degli antichi scrittori che possono vedersi riferiti dal Valesio *Notit. Galliar. v. Nicaea*, oltre l'anfiteatro, vi erano altre fabbriche fattevi dai Romani, come si osserva dalle rovine, e sul vicino monte, ove è al presente la Torbia, si hanno ancora gli avanzi dei grandiosi trofei di Augusto, mentovati da Plinio, *lib.* 3, *cap.* 20, e dati in rame restaurati non so con qual fondamento nel

buon gusto, e perciò non vi fu che qualche idea dell'arte di fabbricare. Forse per mezzo della religione e d'alcuni fuggiaschi monaci greci si comunicò alle suddette nazioni qualche barlume degli edifizj di Costantinopoli, e con ciò si costrussero alcuni tempj, disimpegnandosi con la pura regola del meccanismo di fabbricare. Finalmente aumentandosi questo metodo, e mettendo tutto il merito nella difficoltà e nell'arditezza, e non nell'eleganza, scapparono in quelle nazioni quelle tanto stravaganti e rare cose, totalmente contrarie al buon gusto e alla ragione, e casualmente si stabilì quel gusto di architettura che per abuso si chiama *gotico*, e che veramente è tedesco.

70. Stabilito un nuovo impero in Alemagna, lo splendore della corte fu causa che si propagassero le sue mode alle altre nazioni, e in questa guisa il surriferito stile d'architettura andò stendendosi per tutta l'Europa, e durò finchè l'Italia non discacciò ogni barbarismo che vi si era intruso. I Veneziani, credo io, furono i primi che in onore di san Marco edificarono un tempio magnifico, servendosi d'un architetto greco, il quale non ostante che conservasse lo stile barbaro del suo secolo, non è sì stravagante nelle proporzioni come quelli che diconsi puri gotici (*a*). Gli archi e le cupole hanno del grandioso nelle loro curve, benchè molto lungi dalla vera bellezza.

Novum Theatrum Pedem et Sab., Tom. II, Par. 2, *Tab.* 62, 63. FEA.

(*a*) Si può vedere l'operetta intitolata: *Saggio sopra l'architettura gotica*, stampata in Livorno nel 1766, in 12. FEA.

71. Finalmente i Fiorentini per mezzo dell'Orcagna incominciarono ad abbandonare quel deforme stile, e il Brunelleschi fu il primo che ricondusse le menti italiane al gusto dell' architettura greca. Il Bramante e il San Gallo vi si avvicinarono un poco più, e al di loro esempio molti altri si diedero a studiare la buona maniera. Anche Michelangelo si applicò a questo stile greco; ma trovandolo forse troppo angusto al suo focoso e abbondante ingegno, vi entrò, e uscì con le più ardite e strepitose idee. La grandiosa fabbrica di san Pietro diede occasione a quel fervido talento di sbandire e porre in obblio interamente le idee dello stile tedesco. Il San Micheli, il Sansovino, il Palladio e lo Scamozzi adornarono lo stato di Venezia; e tutti questi uniti insieme diffusero per l' Italia il buon gusto con le loro fabbriche e coi loro libri dati alla luce, specialmente dal Palladio, dallo Scamozzi, dal Serlio e dal Vignola.

72. Se l'architettura si fosse potuta mantenere nello stato in cui i sopra lodati maestri la stabilirono, non sarebbe stata piccola fortuna; ma l'amore della novità e l' ambizione degli artisti in voler essere tutti inventori, li fece subito dare in mille stravaganze e sproporzioni, e in vece di ragionare su le idee di que'primi uomini che aveano tratta l'arte dalla barbarie, caricarono membri sopra membri, interrompendo i più essenziali, fantasticando contorni minuti e ridicoli, e perdendo di vista il buon carattere e le maestose proporzioni; cosicchè quei che restavano attaccati alle regole, passavano per uomini stitici e balordi. Così procedè l'architettura fino al Bernini, il quale, mal-

grado le sue licenze, ebbe un far gajo; Pietro da Cortona fu capricciosissimo, e il Borromini stravagante fino alla più furiosa pazzia. D'allora in poi l'architettura non ha più freno, e si crede lecito tutto ciò che trova esempio ne'suddetti professori; perciò ne è derivata una infinità d'invenzioni incredibili, alcune ingegnose, ma niuna opera precisamente bella.

Al signore Stefano Falconet, scultore francese a Pietroborgo (a).

3

Ella non si maravigli se un uomo che non ha l'onore di conoscerla personalmente si prende la libertà di scriverle: la qualità di artisti comune ad entrambi ne è una cagione legittima. Il suo nome mi è noto da molti anni; io però non ho avuta mai la soddisfazione di vedere alcuna delle sue opere, e soltanto da'suoi scritti rilevo che ella sa che io esisto. Ho desiderato da gran tempo di conoscerli, perchè trattando ella delle arti, io dovevo trovarvi di che abbondantemente istruirmi. Frattanto io non ho potuto avere questa consolazione che imperfettamente, e da pochi giorni, che il signor de Zinowieff, ministro di Russia presso la corte di Spagna, mi ha fatto il favore di prestarmi

(a) L'ho rincontrata e ho corretto in molte cose la tradu ione sull'originale francese, stampato dal Falconet tra le sue opere, *Tom. II, pag.* 195, *segg. Lausanne*, 1781. In fine di queste lettere di Mengs si darà la risposta dello stesso Falconet. Fea.

il solo secondo tomo che contiene la traduzione dei libri di Plinio che trattano delle arti (*a*).

(*a*) Nella vita di Mengs si è accennato il motivo di scriver questa lettera a Mr. Falconet. Mengs si trovava allora a Madrid, dove io gli diedi notizia dell'opera dello scultore francese, e Mr. de Zinowieff, ministro di Russia, gliela prestò. Alle di lui istanze e per le di lui mani scrisse Mengs la lettera, in cui non entrò a confutare tutti gli errori che osservò in quel libro, contentandosi soltanto di vendicare un poco la riputazione propria e del suo amico Winkelmann. Non ostante che il tuono del Falconet sia capace di vibrare una fibra molto men delicata di quella di Mengs; questi però d'un carattere sempre onorato e nemico di furie usò tutta la modestia, come si vede nella sua lettera. Lo stile n'è ben infelice, perchè Mengs non sapeva che mediocrissimamente l'idioma francese; perciò si riporta qui in italiano fedelmente e senza alterazione veruna del senso.

Falconet rispose a Mengs in termini assai gentili, ed io ho la sua risposta originale, ma non la imprimo, perchè non ne ho commissione, nè dispongo delle cose altrui. È disgrazia che quell'artista abbia impiegato il suo gran talento in un'opera, senz'altro fine che di sfogare il suo mal umore contro tanti autori insigni antichi e moderni. Denota un carattere così singolare che dove egli scuopre merito, lo attacca, nè può soffrire lodi in altri, essendo prodigo delle sue proprie e amante di tutte quelle che gli tributarono i suoi amici. Per trovare i difetti della statua equestre di Marco Aurelio egli fa un volume, e quanto dice di vera critica non arriva a tre righe; tutto il gran resto si riduce a tartassare tutto il mondo, e il peggio è d'inserirvi le sue querele personali. Sembra che il suo fine non sia altro che dir male della suddetta statua per innalzare

Avendolo aperto, m'abbattei nelle osservazioni sopra la statua di M. Aurelio, che lessi tutte di

---

la sua fatta a Pietro *il Grande*, la quale ha alla coda il serpente dell'invidia e uno scoglio davanti, o una montagna su cui galoppa, e la parte più principale, la testa, eseguita dalle dilicate mani d'una madamigella. Grazie a Dio l'Italia non gode di queste statue e nemmeno di questi libri.

Mille autori han rilevato gli errori di Plinio, e più di mille hanno ammirato il suo merito. L'uomo onorato quando trova difetti, li avvertisce con moderazione, per impedire che altri v'inciampino; ma non li rileva con baldanza e con mordacità, come fa Falconet. Dovrebbe averlo in ciò illuminato il giudizio che fa di Plinio Mr. de Buffon, il quale non ignora certamente i difetti di quel naturalista, ma li vede, come gli uomini del suo merito sanno veder le cose, con umanità, con giudizio e senza fiele; e perciò il suo elogio di Plinio sarà eterno al pari dell'altre sue opere.

Se Falconet fosse stato di sangue meno fervido non avrebbe con tanto suo gusto aggiunto al suo libro lo scritto di quel suo amico, il quale si sforza di fare il grazioso per mettere in ridicolo Plinio e Vespasiano. E qual gloria, qual merito, quale magnanimità deridere un morto di diciassette secoli fa che non può rispondere nè addurre le sue difese? E tutto ciò per sapere se era di statura quadrata e per consimili inezie. Il suddetto amico, cui Falconet dà (credo io per ischerzo) il titolo di filosofo e di uomo straordinario, manifesta un animo capace di adulare a maraviglia Vespasiano e Plinio, se fosse vissuto a loro tempo; poichè i più vili nel timore sono i più audaci nella impunità, e talvolta si sarebbe stimato felice e per uomo di considerazione se fosse stato ammesso alla confidenza e alla familiarità de'galoppini della cucina di Vespasiano.

seguito. L'opera mi è parsa ben ragionata, e scritta da un uomo di talento, il quale si spiega con energia, ma nel tempo stesso (ella perdoni la mia sincerità) con poco d'acrimonia.

Mi permetta che io le dica il mio parere sopra il suo giudizio circa la statua di M. Aurelio. Io sono ben persuaso che le sue osservazioni sieno fondate; ma se ella avesse veduto l'opera nel suo sito e avesse nello stesso tempo osservate tutte le altre statue equestri esistenti in Italia, si maraviglierebbe meno delle lodi date a quella, perchè tutte le altre, benchè sieno più esatte, compariscono al suo confronto fredde e senza vita. Intendo di quelle de' più abili scultori moderni, le quali sussistono a Venezia e a Firenze, perchè quelle

---

E non è molto dire quando i primi personaggi di Roma (come diceva M. Terenzio in senato) si credeano felici di essere conosciuti dai servitori e portinaj di Sejano, il quale finalmente non era un imperatore. *Libertis quoque ac janitoribus ejus notescere, pro magnifico accipiebatur.*

Quanti passi ammucchia Falconet per provare che Cicerone non intendeva una parola delle arti, o provano il contrario, o sono puri sofismi. Ei non intende neppure il valore delle parole, poichè cercando Cicerone a forza di eloquenza render probabile quello che non lo è, e per esercitar la sua facondia (che è ciò che s'intende per paradossi), Falconet crede che ivi quel grande oratore parli davvero, e sia persuaso di quello che dice.

Non si finirebbe mai. Ciò basta per conoscere il carattere della persona, cui Mengs diresse la sua lettera e il motivo per cui la scrisse. AZARA.

di Piacenza e di Roma, del Mocchi, del Bernini e del Cornacchini non meritano le nostre considerazioni (*a*).

Niuno istruito del vero stile antico dell'arte dirà che in tempo di M. Aurelio si facessero opere di prima classe; onde se diamo questo titolo al cavallo di M. Aurelio, è solo per comparazione agli altri; ed ella sa benissimo che ordinariamente non sono le opere senza difetto quelle che sono ammirate dalla gente di buon gusto, ma bensì quelle che hanno qualche cosa di straordinario e di significante. Perciò il cavallo di M. Aurelio c' incanta perchè ha una certa espressione di animato; e forse lo stesso difetto da lei osservato nella positura delle gambe, è quello che gli dà questo movimento e questa mirabile espressione, non essendo secondo il meccanismo ordinario, ma in uno stato momentaneo, in cui non può l'animale sus-

(*a*) Queste due ultime sono nel portico di s. Pietro in Vaticano; del Bernini è il Costantino, del Cornacchini il Carlo Magno; quelle del Mocchi sono a Piacenza. Mengs si è scordato di parlare delle belle statue equestri del museo Ercolanese, intorno alle quali e a quelle della chiesa di s. Marco a Venezia, che sono pure antiche, può vedersi la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *pag.* 389, *seg. II*, *pag.* 17. Si potrebbe anche riflettere se abbia contribuito a far perdere qualche parte di bellezza nel cavallo di M. Aurelio l'essere stato col suo cavaliere sempre esposto alle ingiurie del tempo in luogo pubblico, prima in Campo Vaccino, poi avanti al palazzo Lateranense, e quindi in Campidoglio, come ho provato nella citata mia Dissertazione inserita nella detta *Storia, Tom. III, pag.* 410, *segg.* FEA.

sistere che un solo istante. Per quel che spetta al cavaliere, egli non è rappresentato come un uomo che affetti di star bene a cavallo, ma bensì come un imperatore, il quale con un'aria di bontà stende la destra in segno di dar la pace ai popoli, secondo il costume degli antichi, e con l'altra ritiene il cavallo.

Io non sono istruito al pari di lei sopra le qualità e i movimenti dei cavalli, perchè non ho avuta occasione di studiarli particolarmente; ma congetturo quale sia l'arte di dar loro il movimento per la cognizione di quello dell'uomo che ho studiato (*a*). Io ho conosciuto in Roma stessa alcuni professori i quali criticavano le opere antiche più classiche; e copiando l'Apollo antico del Vaticano e l'Apollino (*b*), pretesero correggerli col metterli dritti a piombo, e perdettero subito una gran parte della bellezza originale: ma il mio oggetto ora non è questo.

Il motivo principale che mi muove a scriverle è ciò che ella dice del defunto mio amico Winkelmann, il che mi è stato molto sensibile, poichè sembra che il di lei sdegno contro di lui non provenga da altra causa che dall'imprudente elogio che quegli fa di me (*c*); e siccome ella pretende che io debba

---

(*a*) Si può vedere la Storia citata, *Tom. I, pag.* 389, *segg.* FEA.

(*b*) Già della villa Medici, ora nella galleria Granducale a Firenze, nominato anche avanti alla *pag.* 308, *vol. I.* FEA.

(*c*) Vuol dire l'elogio che il Winkelmann fa di lui nella prima edizione della *Storia dell' arte*, tolto poi dalla seconda edizione tedesca fatta a Vienna, e quindi nelle traduzioni. FEA.

ricevere la di lui opera da amico, come tale io mi veggo obbligato a rispondere per lui. Ma sopra tutto mi sono mosso ad incomodarla pel desiderio d'occupare un piccolo luogo nella di lei estimazione, che io non meriterei sicuramente se pensassi di me, come si spiega il mio panegirista. Solo le persone che non hanno studiato molto le opere de'valentuomini antichi, possono presumere di aver tanto merito. In quanto a me, io le ho meditate quanto più ho saputo, ed ho trovato quelle del primo ordine concepite ed eseguite con una finezza di giudizio quasi inimitabile, e in generale il loro gusto fondato sulle più sode ragioni dell'arte e della natura. Riconosco la superiorità del genio di Raffaello e i meriti complicati degli altri grandi artisti delle età passate, e ammiro il talento, la vivacità, il coraggio e la facilità de'miei contemporanei: mi sono proposto soltanto d'imitare i pregi più eminenti che scorgo in altri, contentandomi d'esser l'ultimo di quei che andavano pel buon cammino, piuttosto che essere grande tra coloro che si lasciano abbagliare da un falso brillante. Nondimeno con questo mezzo ho avuto il contento di vedere le mie opere ben ricevute tra le nazioni che stimano quelle degli autori viventi, paragonandole con le più pregevoli degli autori defunti. Devo pertanto esser grato al favore con cui sono state accolte le mie opere in Roma, in Dresda, in Firenze, in Londra e in Madrid, e perciò vi chieggo scusa per Winkelmann, se, trasportato dall'amicizia, ha dato in lodi iperboliche per un suo compatriota. Il suo stile è come suol essere quello di chiunque vuol lodare un amico; nè debbonsi

interpretare le di lui espressioni letteralmente; poichè nemmeno ella vorrà che s'intendano, credo io, con questo rigore le sue, quando per lodare il signor Puget, dice di veder correre il sangue entro le vene d' una sua statua di marmo. Io non pretendo giustificare tutto quello che dice Winkelmann, poichè sarebbe ingiusto il sostenere tutte le debolezze d' un amico, siccome ugualmente ingiusto sarebbe il non parlare in sua difesa quando ha ragione. Winkelmann non è un giudice infallibile, perchè non era della nostra professione, e quando anche lo fosse stato come noi altri, siamo noi sicuri di giudicar bene? Se avessimo sì bel privilegio, verrebbero sempre perfette le nostre produzioni; e poichè non è la pratica che ci manca, ci deve mancare il giudizio, accadendoci giornalmente di far delle opere che poi noi stessi condanniamo.

Quel che dice Winkelmann della testa del cavallo di M. Aurelio, sarà forse mal fondato secondo l'idea che ora abbiamo della bellezza di questo animale, ma io la prego di considerare che in nessun monumento antico si trova una testa di cavallo a montone, che a noi sembrano sì belle, e che nella Spagna chiamansi *teste di carnero*. Perciò io non sono lontano dal credere che gli antichi tenessero per più bella la testa del cavallo che rassomigliasse a quella del bue come era quella del famoso Bucefalo d' Alessandro. Winkelmann scrisse alcune cose prima di conoscer bene l'antico in tutta la sua estensione; ma in quanto alla sua onoratezza io posso attestare che egli era incapace di vender la verità per alcun interesse, nè per rispetti umani.

Per quel che riguarda il passo di Plutarco citato da Winkelmann, io non posso giudicarlo nella lingua greca, ma tutti i letterati d' Italia giudicano Winkelmann sì dotto in quell' idioma, che io non posso dubitare. Ella inoltre mi permetta dirle che la traduzione francese della *Storia dell'arte* non è esatta, perchè il termine *totalmente negletto* non si trova nell'original tedesco; e oltre a ciò la versione letterale, che ella riferisce alla pag. 53, non mi pare corrispondente al carattere della lingua originale; poichè io non credo, che alcun greco abbia mai detto *pittori di ritratti*; e Winkelmann traduce non tanto le parole, quanto il sentimento di Plutarco (*a*). In somma non si dà cosa più facile, che l'equivocarsi; e in prova di ciò, ella stessa si è ingannata nella citazione della nota, prendendo per due differenti discorsi, l' unico che fa di me Winkelmann, e che avrebbe potuto leggere intiero alla pag. 184 della detta traduzione. Ma chi vuol tener conto di queste bagattelle?

Per me io le sono molto obbligato della cortesia con cui ella parla della mia persona alla pag. 53; e questo suo bel garbo mi fa desiderare d'acquistar la sua amicizia, e chiederle di nuovo scusa pel mio amico Winkelmann, se ha parlato di lei con poca esattezza nelle citazioni; poichè in sostanza convengono tra loro due secondo la nota 18 del libro 36, pag. 75 della sua opera.

Convengo con lei che sia assai malfatto parlare con poca considerazione d' una persona sì rispet-

---

(*a*) Si veda la citata nostra edizione, *Tom. I, pag.* 331. FEA.

tabile, com' è il signor Watelet (lo stesso è di qualunque altro), di cui il medesimo Winkelmann mi scrisse mille elogi quando lo conobbe a Roma (*a*). Se io possedessi il talento di scrivere bene, vorrei esporre ragioni e fatti, e altre cose utili, senza perdermi a contraddir veruno; poichè mi sembra, che si possano fare buoni libri senza dire che il tale o il tal soggetto s'inganna; ma nello stesso tempo debbo confessarle, che se ella mi può dimostrare, che la maldicenza sia cosa onesta; allora io converrò, che importa molto poco il modo con cui si attacca la riputazione del prossimo; e aggiungo che il sarcasmo e l' insulto sono la peggior maniera di mormorare e di biasimare, d'onde risulta sempre il maggior danno a chi lo usa.

In quanto alla questione tra Winkelmann e Watelet, a me sembra che quest' ultimo non abbia ragione, semprechè abbiamo per buone le più belle statue antiche: e credo che se ella vuol parlare di buona fede converrà, che l' eroe proposto da Watelet è un commediante piucchè una statua antica: e se io ho da parlare con sincerità, credo che se ella non si fosse trovata mal disposta contro Winkelmann, non sarebbe incorsa nel sofisma di provare con ragioni contrarie a Watelet, ch'egli ha ragione; poichè essendo ella della professione sa al pari di me, che il carattere degli eroi e dei semidei è della vera bellezza, alquanto superiore alla umana, e che questa bellezza non ammette estre-

---

(*a*) Si vedano appresso due lettere dello stesso Winkelmann all'autore, una del 3 gennajo, e l'altra del 15 febbrajo, 1764. FEA.

mi; e tale la vediamo praticata nel così detto Antinoo del Vaticano, e nel Meleagro (*a*), i quali certamente non hanno il carattere che Watelet dà ai suoi eroi. Lo stesso dico dei Fauni. Quello da lei citato è un bel giovane; e i Cupidi della stessa età hanno la forma anche poco svelta, come i Fauni: ma se ella considera il bel Fauno della villa Borghese con Bacco bambino in braccio, non vi troverà niente di goffo; come nemmeno in quello di Firenze, che suona i crotali, eccetto la testa e le braccia, che sono moderne. In Roma sono molti Fauni di forma la più elegante; nè sono Apolli, come ella dice benissimo; ma sovente sono simili ai più bei Bacchi, all' infuori della fisonomia e della positura. Oltre a ciò si deve far distinzione tra Fauni e Silvani (*b*).

Io sono persuaso che se il signor Watelet fosse

(*a*) Anche l'Antinoo così detto è creduto da Mengs un Meleagro in altre opere avanti. FEA.

(*b*) I Pani, i Satiri, i Sileni, i Titiri, erano proprj de' Greci, e da essi passavano ai Romani, de'quali erano proprj i Silvani e i Fauni. Questi numi dei boschi erano anche diversi di figura presso le due nazioni, come dissi loc. *cit.*, *pag.* 292, e possono vedersi gli Accademici Ercolanesi, *De'bronzi*, *Tom. II. Tav.* 38, *p.* 145; Visconti, *Museo Pio-Clem.*, *Tom. I. Tav.* 46, *pag.* 82. Onde con poca accuratezza da Mengs, dal Falconet, e da tanti altri comunemente sono chiamati Fauni, le statue greche di Satiri, o Sileni, o Titiri, ecc. Winkelmann, *loc. cit.*, *pag.* 293, riprese l' opinione di Watelet intorno ai da lui anche detti Fauni, e per questa critica, Mengs parla qui dei Fauni, e di Watelet. FEA.

andato a Roma prima di esporre i suoi libri, avrebbe unite all'eleganza del suo stile, e alla bella maniera di spiegarsi, le idee che ivi imprimono tante belle produzioni dell' arte de' Greci ad ogni uomo di spirito e di tatto delicato, nè si sarebbe impiegato in adornare idee prese negli studj de'professori di Parigi; e credo ancora che se ella essendo, com'è, uomo di talento, fosse stata in Roma, avrebbe forse avuto la sorte di attaccarsi *l'antiquomanìa*, come tanti altri suoi predecessori grandi artisti francesi, che contribuirono tanto alla gloria del secolo di Luigi XIV.

Winkelmann dedicò la sua *Storia dell' arte* all'arte stessa, al tempo e a me. Il tempo solo farà vedere se la sua opera sia utile: io credo di sì, e credo che ognuno che la legga per istruirsi, e principalmente l'articolo del Tom. I, pag. 313 della traduzione (*a*), trarrà molto profitto dalla cognizione dell' antico; e quando anche vi sia qualche passione per i Greci, questa stessa sarà utile, poichè i moderni ristoratori hanno tratto tutto il buono che hanno da questa felice preoccupazione; e finchè essa preoccupazione ha durato in Italia e in Francia, le arti vi si sono sostenute con onore, e sono decadute a misura che essa si è illanguidita; e dove non è mai penetrata, nemmen la perfezione delle arti ha fatto progresso.

Quando ella abbia persuaso l'universo che Winkelmann è un ignorante, e che Cicerone, Plinio, Pausania, Quintiliano e altri autori antichi non abbiano

(*a*) Della nostra edizione si legga il libro IV, e V. FEA.

saputo quel che si dicessero intorno alle arti, pare a lei che avremo guadagnato molto (*a*)? Il Laocoonte, l'Apollo, il Gladiatore, i Fauni, l'Apollino e la Venere, e molte altre statue sosterranno sempre l'onore de' Greci; nè ella stessa potrà negare che la bella proporzione, la bellezza ideale, la facilità della positura, la nobiltà e l'uguaglianza dello stile, l'intelligenza delle ossa e de'muscoli, l'espressione solida, la varietà de' caratteri, i panneggiamenti che vestono e non occultano il nudo, e finalmente un lavoro che si ammira in qualunque sito e ad ogni lume, non potrebbe negare, lo ripeto, che sieno meriti che si trovano in grado superiore nelle belle produzioni dei Greci. Ella stessa sa quante difficoltà costi l'acquistar qualcuna delle suddette parti, e volendo esser sincera, confesserà che a confronto di tali meriti è ben piccolo quello di esprimer bene le rughe delle carni e le vene, e finalmente che le botte franche, il tocco, e quello spirito che è sovente l'unico sostegno de'moderni, svaniscono a fianco della solida bellezza degli antichi.

Io desidero pertanto a lei la gloria di fare opere che ci convincano sempre più della superiorità de' suoi talenti, e provo rammarico di non poter vedere la magnifica statua equestre che ella sta lavorando, di cui ho sentiti molti elogi, e che mi darebbe, secondo che m' immagino, tanto gusto.

(*a*) Molte volte nella detta nuova edizione, della *Storia delle arti del dis.*, ho fatto vedere che le sue critiche non reggono. FEA.

Bramerei che ella pubblicasse gli studj fatti sopra i cavalli, affinchè il pubblico e l'arte potessero approfittarsi de'suoi lumi.

Le chieggo perdono se l'ho incomodata con questa sì lunga lettera; e pregandola dell'onore della sua amicizia, mi offro a'suoi ordini in Roma, dove sono per andare fra pochi giorni. Frattanto ho l'onore di essere con la più perfetta stima e considerazione.

Madrid, il 25 luglio, 1776.

A monsignor Fabroni, provveditor generale dell'Università di Pisa (*a*).

4

Le chiedo umilmente perdono di non avere immediatamente risposto alla gentilissima sua lettera,

---

(*a*) Questa lettera è in risposta ad una scritta a Mengs l'anno 1779 da monsignor Fabroni, precettore de'principi reali di Toscana, e soggetto ben noto nell'Italia per la sua letteratura.

Quel prelato avea fatta una descrizione del famoso gruppo della Niobe, che da Roma fece trasportare a Firenze pochi anni sono il Granduca, principe amatore di tutto il buono. Ma sapendo esso prelato quanto valeva il consiglio di Mengs in queste materie, gl'inviò la sua Dissertazione prima di pubblicarla, chiedendone il suo parere. Mengs si trovava allora in uno stato di salute il più deplorabile, e sì spossato, che si temeva morto ad ogni istante; ciò nondimeno ei dettò la seguente lettera con le note che l'accompagnano, le quali versano su varj punti della suddetta Dissertazione, la quale è uscita ultimamente alla luce, e l'illustre autore si è saviamente approfittato de' suggerimenti di Mengs. AZARA.

essendo stato impedito da un' estrema debolezza di salute che appena mi ha permesso di parlare quanto bisogna per dettare una lettera, trovandomi poco meno che privo affatto di voce. In oltre l'incarico che si degna V. E. darmi, cioè di dirle il mio sentimento sopra la Dissertazione inviatami, è cosa superiore alle mie forze in tutti i tempi; ma maggiormente nel presente, in cui non mi trovo in istato di applicare. La buona volontà di ubbidire all'E. V. mi ha fatto vincere ogni altro riguardo, onde passo all'esecuzione de' suoi comandi, e la supplico di gradire qualunque sieno queste mie riflessioni deboli, o buone.

Ho più volte riletta la Dissertazione sopra la raccolta delle statue della favola di Niobe, e parmi aver riconosciuto essere intenzione di V. E. di fare un'elegante ed erudita descrizione di essa raccolta quasi in forma di panegirico, rilevando ogni bellezza dell' arte al sommo grado, per dare quello splendore che merita una tanta opera. Sotto questa vista non posso che ammirare la dotta scrittura, trovandovi tutto quello e anco più che avrei potutto desiderare; non ostante qualche piccola cosa, anche quasi indifferente, che io ho notata nell'annesso foglio co' numeri al margine della prelodata opera.

Sono convinto e persuaso che il modo tenuto da V. E. in questa Dissertazione è quello che deve tenersi parlando di cose possedute da gran principi e lodate dal pubblico; onde parlandone in altro modo non si potrebbe essere approvato nè dall'una nè dall'altra parte; poichè la critica solo si rende utile coll' andare degli anni, quando la forza del

dispiacere che quella reca è scemata, e lascia luogo ad ognuno di accettare la verità. Se però la prudenza obbliga a temperare la troppa sincerità che potesse far dispiacere ad altri e danno a chi la espone, l'amicizia deve togliere i soverchi riguardi, e permettere quella sincerità che altrimenti permessa non sarebbe: onde suppongo che con l'E. V. mi sia lecito palesare alcuni sentimenti che con altri tacerei.

Non potrà essere sfuggita dai lumi di V. E. la grande disuguaglianza delle figure che compongono la raccolta delle statue della favola di Niobe, la grande scorrezione di molte di esse, e la superiorità in bellezza di molte altre statue che abbiamo degli antichi. Nel Vaticano si conserva una Venere assai mediocre e quasi goffa, ma con la testa molto bella, eguale alla Niobe, e quella testa certamente è la sua, non essendole mai stata staccata. Questa statua è certamente copia d'altra assai migliore; e a Madrid nel reale palazzo si conserva una testa in tutto similissima a questa della Venere del Vaticano, ma di una perfezione tanto maggiore che non vi resta quasi comparazione (*a*). Così suppongo sarà succeduto delle statue della favola di

---

(*a*) La statua mentovata del Vaticano, ora nel Museo Pio Clementino, può di certo credersi ora una copia, come lo sono altre statue dello stesso Museo e di altri e lo sarà la testa di Madrid, della famosa Venere di Prassitele a Gnido, la quale fu portata a Costantinopoli nel quarto secolo dell'era cristiana, come dissi avanti, ove poco dopo perì in un incendio. Vedasi ciò che scrissi alla *Storia delle arti del dis. Tom. II, pag.* 424. FEA.

Niobe, che ci pajono assai belle, perchè non abbiamo più le bellissime; onde non posso mai credere che l'E. V. consideri questa raccolta come veramente opera di uno de'sommi artefici, mentre potrebbe prendersi piuttosto per una copia fatta da migliori originali, eseguita da diversi artefici più o meno buoni, e forse anche aggiuntevi da questi quelle figure tanto inferiori. Si può dare in oltre ch'elleno sieno in parte rilavorate ne'bassi tempi, e storpiate tanto co'moderni che con gli antichi restauri fatti avanti che fossero dissotterrate; onde l'indagare se tal opera sia di Scopa o di Prassitele, è certamente un bell'ornamento della scrittura; ma io temo che alla vista delle statue comparirà superfluo: oltre che egli è ben difficile che noi possiamo distinguere quello che non si poteva determinare al tempo di Plinio, il quale sufficientemente ci mostra che la diversità di stile dovea essere quasi insensibile (*a*).

Non creda l'E. V. che io sia sprezzatore dei monumenti dell'antichità, o in particolare che io ammiri poco quelli de'quali si tratta; ben al contrario ne venero molti altri assai inferiori, ma fo una distinzione nelle parti dell'arte fra bontà di stile e perfezione dell'opera. Il primo ci fa conoscere la norma delle massime con cui gli antichi operavano; ma la perfezione è particolare agli ar-

(*a*) Nel parlare Mengs di queste statue non si è ricordato degli elogi che ne avea fatti in altra opera qui avanti, *vol. I, pag.* 307, oppure ha mutato sentimento. Credo di avere quasi dimostrato nella *Storia delle arti del disegno, Tom. II, pag.* 197, *segg.*, che siano almeno copia dell'originale di Prassitele, non mai di Scopa. Fea.

tefici più o meno abili. In considerando la prima parte, io ammiro quasi tutti i monumenti dell'antichità, eccettuando solamente quelli del tempo, in cui la troppa ignoranza degli artefici impediva lasciar traccia nelle opere loro dell'ammaestramento de'maggiori. Ma quando considero anche i più lodati monumenti dell'antichità nella parte della perfezione, non li trovo tutti meritevoli delle estreme lodi che leggiamo che loro furono concesse da tanti uomini illuminati e grandi; onde indagando sempre più la verità sì nell'istoria che nelle opere medesime, mi pare incredibile che noi possediamo opere de' più celebrati artisti dell' antichità, e se anche agli occhi miei compariscono insuperabili quelle che abbiamo, accuserò la mia propria ignoranza piuttosto che cedere alla ragione, la quale mi dice che non sono di quelle.

Quando Roma più volte fu spogliata di statue, non si saranno al certo lasciate le opere de' più insigni artefici. Tutti i nomi che leggiamo ne'marmi antichi, sono oscuri nell'istoria; oltre che molti sono falsificati da'moderni e forse inventati, come quello di Glicone. Fedro ci attesta che sino dal suo tempo si apponevano nomi finti alle statue, e tale sarà forse quello di Lisippo nell' Ercole dei Pitti. Ma che diremo nell' ammirare il sublime Apollo di Belvedere, lavorato in marmo d'Italia? Come tante altre statue molto eccellenti, confrontando Plinio dove ne parla come di una scoperta nuova delle cave di Luni? Chi ci assicura che il superbo gruppo del Laocoonte sia quello encomiato da Plinio? E quando anche fosse, non sia fatto in tempo del medesimo Tito, e lodato dall'i-

storico per secondo fine? Tanto più che questo è di cinque pezzi di marmo, e nel figlio maggiore è una scorrezione troppo notabile (*a*).

Ella mi dirà come mai dovevano essere quelle opere insigni? Questo appunto umilia noi che non sappiamo conoscere abbastanza; ed innalza la grandezza de'Greci; e parmi, a dire il vero, che sarebbe assai più utile all'avanzamento delle arti del disegno che si riguardassero i monumenti restatici per principalmente congetturare con retta ragione quali dovevano essere quelli che abbiamo perduti. Al contrario, riputandoli ora per i più eccellenti, molti de'nostri artefici scusano la propria ignoranza con dire che anche in questi capi d'opera trovansi degli errori; e non già qualche imperfezione, come effettivamente poteva trovarsi anche nelle opere più insigni, essendo l'imperfezione inseparabile dall'umanità.

(*a*) Vuol dire la gamba destra, che è un poco più lunga: ma prima di dirla scorrezione, bisognava vedere se era così fatta ad arte, perchè va indietro, come la gamba sinistra dell'Apollo che, vedute al punto giusto, non si trovano difettose; e, fossero anche difettose, diremo come ha detto Mengs, *vol. I, pag.* 327, in proposito dell'Ercole d'Apollonio che più d'una volta anche i più eccellenti antichi maestri hanno fatto bene una parte e le altre trascurate o fatte male. Vedi anche la *Storia delle arti del dis., Tom. II, pag.* 210. Delle altre cose che dice Mengs in questo numero, ne parleremo alla seguente lettera. Qui basti riflettere che lo stesso Mengs nella lettera sul principio delle arti, ecc. *pag.* 203, e anche alla *pag.* 240 di questo vol., crede greche e de' buoni tempi queste ed altre statue. Fea.

Mi si affollano mille pensieri su questo soggetto, ma non voglio incomodar l'E. V., nè mi fido di esporli intelligibilmente, onde passo a baciarle umilmente le mani; e sono D. V. E.

1. Sarebbe una disgrazia se l'eccellezza delle arti dipendesse dalla libertà incompatibile coi tempi nostri: onde questo pensiero scoraggerebbe e i principi nel proteggerle e gli artefici nell'esercitarle.

2. Parmi che i pittori e gli scultori della prima epoca non abbiano cercata la grazia, ma solamente l'imitazione del vero, e, successivamente, il bello, il quale già esclude ogni asprezza; e per quanto si può conoscere dalle poche pitture antiche che ci restano, il loro stile era più soave, il chiaroscuro più dolce, ed i contorni più semplici, ed intrecciati che nella pittura moderna, siccome più eleganti e grandiosi insieme erano nella scultura.

3. Non arrivo a comprendere come mai la grazia possa chiamarsi austera, essendo due qualità direttamente opposte (*a*).

4. Credo che Prassitele, ed Apelle non mutassero tanto le forme, quanto il modo; esprimendo sotto modo più facile le forme della bellezza.

5. Che nell'arte sia più di una grazia io nol comprendo. I disegni di Raffaello, di Leonardo e di Andrea del Sarto meritano il nome di Lelli, come anche quelli di Guido e dell'Albano: quelli del Correggio sono graziosi, quelli del Parmigianino sono smorfiosi e manierati.

6. Il tagliente de' sopraccigli non è distintivo dei

(*a*) Si veda il Winkelmann, *Storia delle arti del dis.*, *Tom. II*, *pag.* 114, *segg.* FEA.

tempi, ma piuttosto è servito agli antichi per dimostrare il colore de' sopraccigli, i quali se sono neri, danno della severità, la quale perciò dovettero esprimere con la maggior acutezza dell'angolo del sopracciglio. Infatti nelle teste di Giove si osserva il sopracciglio costantemente acuto, e nelle deità di pelo biondo si vede addolcito: se fosse stile si troverebbe ancora questo carattere angolato nella bocca, nel naso, ed in tutte le altre parti, come in alcuni monumenti etruschi, o antichissimi greci effettivamente si osserva.

7. Il buon Winkelmann era alquanto visionario, difetto scusabile negli antiquari. Io tengo la testa di gesso, di cui egli parla: i sopraccigli non mostrano notabil differenza, nè Plinio ha mai detto che vi fossero due Niobi, una di Scopa, l'altra di Prassitele.

8. Parmi che la differenza delle forme tra madre e figlia consista più nella maggior o minor gentilezza, che nel carattere proprio delle forme.

9. Se gli si concede la dolcissima armonia, si distruggerà con ciò lo stile austero. L'austero solo può essere nello stile sublime, ed al più nel bello; ma non mai nel dolce e nel grazioso.

10. Le mammelle non lasciano di essere abbondanti; ma bensì sono calate dalla loro altezza, come succede nelle donne di avanzata età.

11. Non parmi che questa figura rappresenti uomo moribondo, ma bensì morto; ed il petto non mi sembra molto gonfio di muscoli, ma solamente la struttura è di un giovane esercitato, come anche adesso ne vediamo nella natura, benchè pochi; ma questa struttura dipende più dalle ossa del torace che dai muscoli. Non saprei convenire che i Greci aumentassero l'apparenza de' muscoli; ma solamente parmi che eleggessero quel vero più confacente all'idea del

soggetto che volevano rappresentare; poichè il loro sistema e l'arte che aggiungevano al vero, non consisteva mai nè in accrescere, nè in mutare il vero, ma solamente nello scegliere il più bello e simplificare le forme. Il Laocoonte è rappresentato un vecchio forte, sano, convulso dal veleno, e niente più; ma il Torso è, come ho veduto più volte, il vero.

12. Credo che se l'E. V. considera bene le parole di Plutarco, non potrà condannarlo; poichè non pare ch'ei voglia dire che i pittori negligentassero le altre parti, ma solamente porta il paragone del pittore, dicendo che nel fare l'immagine di un uomo, si applica ad esprimere gli occhi e tutte le parti del volto, dove risiede, per così dire, l'anima, non ponendo tanta cura alle altre parti; ma ciò si deve solamente intendere rispetto alla somiglianza di un tale o tal altro nome, perchè ivi si tratta di un ritratto su cui va la comparazione: infatti vediamo le statue antiche con le teste de'ritratti e i corpi nella più elegante proporzione che forse non avea tal persona; ed Alessandro, dipinto da Apelle col folgore in mano, avrà avuto il volto di Alessandro, ma non la sua figura.

13. Per quanto io abbia osservato le teste antiche, queste hanno sempre gli occhi men lunghi che le buone teste moderne; ma bensì la grandiosità loro consiste nella forma, nel taglio e nell'esatta incassatura, secondo il vero bello.

14. Ben lungi che le ossa che circondano l'occhio, debbano essere grandi: questa dottrina sarebbe anzi pericolosa; mentre gli antichi hanno il giugale sempre piuttosto poco rilevato, per non islargar la faccia e renderla triangolare.

15. Il termine di *scorcio* appartiene alla pittura, e non ha luogo nella scultura, se non fosse che si

volesse dire lo scorciamento dei muscoli nella contrazione loro e il conseguente effetto delle piegature di un membro.

16. Potrei chiedere un poco d'indulgenza pei moderni; poichè non è necessario biasimarci per lodare gli antichi, ai quali forse nella viva espressione si potrebbe dire esser superiori alcuni moderni.

17. Pare che si faccia gran torto a Leonardo, a Michelangelo, a Raffaello, ad Andrea del Sarto, a Tiziano, al Correggio, a Paolo e a tanti altri, quando il risorgimento della pittura si voglia ascrivere a'Caracci e forse solamente a favore delle Niobi; eppure il profilo di spalle della donna nella Trasfigurazione e l'altra vicino al lunatico e molte altre di Raffaello somigliano molto più alle Niobi, che le teste dello stesso Guido (*a*).

(*a*) Il gruppo della Niobe fu trovato l'anno 1583 in una vigna accanto alla vigna Altieri sull' Esquilino, come prova monsig. Fabroni nella citata Dissertazione. Lì intorno fu trovato anche il Discobolo, di cui ho parlato avanti *p.* 111. Chi sa, che questo non appartenesse allo stesso gruppo della Niobe, forse unitovi anticamente dal possessore di quel gruppo, benchè fosse opera di scultore diverso, fondato sopra Ovidio, il quale dice che tra i figli di Niobe in quel punto v'era chi giuocava al disco? Fea.

Al medesimo (*a*).

5

Essendomi stata consegnata la Dissertazione fatta da V. E. sopra la raccolta delle statue della famiglia di Niobe insieme con le stampe e con un suo gentilissimo foglio, ebbi la maggior curiosità di leggere essa Dissertazione, in cui non trovai che ammirare la delicatezza de' suoi sentimenti e la sua penetrazione ne'segreti dell'arte; onde pensai risponderle subito senza estendermi in ulteriori riflessioni. Ma avendo poi considerato ch'ella m'imponeva esaminar tutto con la maggior cura e palesarle con ogni candidezza quanto si presentasse alla mia mente, ho risoluto ubbidirla.

Le dico primieramente che io non so mettere eccezione al suo scritto, che a me sembra assai bello, poichè ella è entrata nella favola con tale vivacità che le dà un'aria di vero.

Suppongo che V. E. abbia fatto esaminare dai periti, se il marmo in cui sono scolpite le suddette statue, sia greco o d'Italia; poichè se fosse dell' ultimo, cesserebbe in un tratto la questione se sieno opera di Scopa o di Prassitele, restando escluso l'uno e l'altro. Io confesso in oltre a V. E. che questi due artisti mi sembrano sì rispettabili,

(*a*) La precedente fu la lettera che Mengs inviò a monsignor Fabroni. Ho inoltre ritrovato nelle carte del nostro pittore filosofo un frammento d'un' altra risposta, che pensava fargli più abbondante; e siccome contiene anche questo pezzo alcune notizie utili, non voglio privarne il pubblico, stimando preziosa ogni produzione di quest' uomo insigne. AZARA.

sì grandi e di tanta eccellenza che non so indurmi a credere che noi abbiamo niuna opera loro tra quelle che ci sono rimaste de'Greci. Parmi ancora dal detto di Plinio che la differenza degli stili di questi due insigni scultori non fosse molto considerabile, poichè anche allora si stentava molto a distinguerla.

Mi sia permesso il fare qualche riflessione sulla difficoltà che io trovo a crederci possessori delle opere eccellenti dell'antichità. Ognun sa che Roma fu spogliata più volte delle cose migliori per adornarne Costantinopoli, e che a'tempi di Teodosio e di altri furono in Roma distrutte tutte le statue; onde si può arguire che quelle che scapparono da sì crudele sentenza dovettero essere delle meno famose, o di quelle che stavano in siti ignobili e negletti (*a*).

Se l'eccellenza d'un'opera ci può persuadere che taluna sia de'maestri più insigni, sarà il Gladiatore Borghese di Agasia; ma questo nome non si trova in veruno degli autori antichi che parlano degli artisti eminenti; lo stesso può dirsi del Torso di Belvedere. Quel nome di Glicone, apposto all'Ercole Farnese, ci deve far sospettare di qualche falsificazione, perchè oltre al non aversi alcuna notizia d'un valente scultore di tal nome, trovasi nel palazzo Pitti un altro Ercole, rassomigliantissimo al predetto, col nome di Lisippo; il che mi fa credere esser queste di quelle opere alle quali gli antichi apponevano nomi speciosi, come dice

---

(*a*) Si veda ciò che abbiamo detto qui avanti, *pag.* 119 in nota. Fea.

Fedro nel Proemio del libro V. Se Ercole Farnesiano fosse vera opera di Glicone, colui che lo copiò per fare quello de' Pitti, gli avrebbe inciso lo stesso nome per uguagliarlo all'originale. Io suppongo questo una copia dell'altro, per la grande rassomiglianza e per essere posteriore, sembrandomi un ritratto di Comodo. Si può aggiungere ancora che nè Fulvio Orsini, nè Flaminio Vacca, i quali descrivono il ritrovamento del Farnesiano, non fanno parola della iscrizione, mentre l'ultimo parla di quella de' Pitti. Aggiungasi ancora che la maniera come sono scolpite le lettere in queste iscrizioni non è certamente quella che usavano i Greci del buon tempo (*a*).

(*a*) Lo è certamente, come ho fatto vedere nella *Storia delle arti del disegno*, *Tom. III*, *pag.* 460. Tutte le altre ragioni che adduce Mengs per far dubitare dell' originalità, o degli autori delle più belle statue che abbiamo, mi pajono fuor di proposito. Gli antichi che mettevano nomi alle statue per impostura, e per venderle con maggior riputazione, non vi mettevano nomi finti e ignoti; ma nomi di artisti veri e famosi: così dice Fedro, *lib.* 5, *prol.* :

> *Ut quidam artifices nostro faciunt sæculo,*
> *Qui pretium operibus majus inveniunt, novo*
> *Si marmori adscripserunt Praxitelem suo,*
> *Myronem argento.*

Dunque se hanno posto il nome di Glicone all'Ercole, questo artista ha resistito realmente. Sarà poi a vedersi se per impostura sia stato apposto alla statua. Il silenzio degli antichi scrittori nulla prova; sì perchè le statue erano infinite, e moltissimi anche gli artisti eccellenti; come ancora perchè Plinio, il quale ci ha la-

Ma che diremo della più bella delle statue antiche che ci sono rimaste, qual è quella di Apollo Pitio in Belvedere? La supporremo una di quelle opere che hanno immortalato i loro autori? Se la sua bellezza ci fa credere di sì, è certo però che essa è di marmo di Carrara o di Seravezza; e quand'anche si volesse sostenere che qualche insigne Greco l'avesse scolpita in Italia, Plinio però ci attesta

---

sciata memoria di tante statue esistenti in Roma, e dei loro autori, forse non ha parlato dell'opera, e del nome di Agasia, perchè stava in Anzio, seppur già vi era; e dell'Ercole di Glicone neppure potea farne parola, perchè probabilmente fu portato a Roma al tempo di Caracalla, come ho detto al luogo citato. Il silenzio di Flaminio Vacca, e degli altri proverebbe qualche cosa se avessero dovuto parlare per obbligo dell'iscrizione, e se passò per la testa al Vacca di portare l'iscrizione dell'altro Ercole (di cui può vedersi la figura data dal Bianchini, *Palazzo de' Cesari*, *Tav.* 18,) bisognerà dire che quella che vi si legge al presente sia falsa perchè è in greco, e quegli la riporta in latino. Non so poi se i moderni dopo Flaminio Vacca, tanti anni, dopo trovata la statua, ed esposta agli occhi di tutto il mondo dal tempo di Paolo III, fino al 1594, in cui scrisse quell' artista, avessero avuto il coraggio di imposturare sì sfacciatamente; fingersi un nome incognito all' antichità; e saperlo incidere in quella forma di caratteri! Ma tutte queste riflessioni sono oltre il bisogno; perocchè abbiamo l'iscrizione riportata dall'Aldroandi nella sua Descrizione delle statue di Roma, pubblicata pochi anni dopo che Paolo III fece disotterrare la statua, e può leggersi alla pagina 154 dell'edizione quarta di essa fatta in Venezia nel 1562 in 12, della quale mi servo. FEA.

che la suddetta cava di Luni, o sia di Carrara, si era scoperta di fresco (*a*), e per conseguenza è probabile esserne stata fatta la statua in tempo di Nerone e posta a Nettuno, ove fu ritrovata; e forse il suo autore non sarà stato dell'abilità degli altri artisti impiegati da quell'imperatore ne'suoi edifizj di Roma, dove necessariamente si doveano lavorare le cose più pregevoli (*b*).

In maggior dubbio potrebbe involgerci il ma-

(*a*) Nella *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *pag.* 227, e *Tom. II*, *pag.* 159, ho dato la giusta spiegazione al passo di Plinio; facendo vedere che parla di una qualità più bella di marmo bianco trovata poco prima di lui nelle cave di Luni, ora di Carrara, aperte per le altre qualità molto tempo prima. A provare poi che la statua dell'Apollo, che anch'io credo più probabilmente il Pitio, per le ragioni che ho recate nel citato *Tom. II*, *pag.* 359, il ch. signor Visconti ha prodotto nel Tom. I del Museo Pio-Clementino un attestato giurato di due periti artisti di Carrara, e che ivi lavoravano continuamente, di essere di qualità di marmo assolutamente diversa. Fea.

(*b*) Sarà forse un errore il credere, che il sito dove fu trovato l'Apollo, fosse la casa di Nerone; perchè se fosse stato così, Plinio ne avrebbe parlato, come parlò del Laocoonte e delle altre statue eccellenti conosciute a suo tempo. È più probabile che quella scultura sia del tempo di Adriano, quando l'arte arrivò al sommo grado sotto gl'imperatori. Onde il sito dove fu trovato questo Apollo, sarà più verisimilmente quello della villa che Adriano ebbe in Anzio magnifica, nella quale, dice Filostrato nella Vita di Apollonio Tianeo, lib. 8, cap. 8, esso imperatore depositò un libro e varie lettere di quel filosofo, e soggiunge che quella villa

raviglioso gruppo del Laocoonte, il capo d'opera fra tutti i monumenti rimastici dell'antichità, e lavorato con tal maestria in marmo greco che non lascia punto esitare della superiore abilità dello scultore. Di questa opera Plinio fa il maggior elogio, dicendo che era la più bella che si conoscesse. Ma si potrebbe domandare se Plinio sia un giudice competente, dachè egli ammira sopra tutto i serpenti, ch'egli chiama dragoni, nè mostra grande intelligenza chi ammira tanto una cosa accessoria perchè essa discrediterebbe la principale. Si potrebbe anche dubitare se questo sia il medesimo gruppo, di cui parla Plinio, poichè egli lo fa di un sol pezzo di marmo, mentre è composto di cinque. Il nome sol di Agesandro non si trova in altri autori celebrato come uno scultore eccellente; e siccome non è verisimile ch' egli avesse fatta questa sola opera, si può con qualche fondamento sospettare che le eccessive lodi che Plinio dà a questo gruppo, provengano da cause ben diverse, o dalla sua amicizia per quell' artista, o dalla sua compiacenza per l' imperator Tito, cui forse quest'opera piaceva assai; o finalmente dalla impressione che gli avean fatta que'serpenti che egli uni-

era per Adriano la più dilettevole di tutte le altre sue case imperiali.

Ὅτι δὴ καί τινας τῶν τοῦ Ἀπολλωνίου ἐπιςολῶν, οὐ γὰρ δὴ πάσας γ. καταμεῖναι ἐς τὰ βασίλεια τὰ ἐν τῷ Ἀνθίῳ οἷς μάλιςα δὴ τῶν περὶ τὴν Ἰταλίαν βασιλέιων ἔχαιρεν.

Non credo neppure che questo Apollo stia uccidendo il serpente Pitone, ma più tosto stia saettando la famiglia di Niobe. AZARA.

camente loda in un'opera, ove sono tante altre essenziali maraviglie da osservare (*a*). Fra queste è

(*a*) Quante cose dette senza esaminarle bene! Non può dubitarsi che il gruppo del Laocoonte sia stato trovato nelle Terme o palazzo di Tito, ove stava, secondo Plinio, *lib.* 36, *cap.* 5, *sect.* 4. Se si volesse provare che non sia lo stesso, di cui parla questo scrittore, dovrebbe supporsi che ve ne fosse un altro simile, ma più eccellente; e se vi era, bisogna anche supporre che Plinio non credesse di dire che vi era anche l'altro, tuttochè tanto eccellente, o fosse copia di quello o fosse originale. Se l'esistente fosse stato lavorato al tempo di Plinio, oh quanto dovremmo credere la scultura allora maestra e sublime! Egli chiama sommi gli scultori di esso, che dice anche di Rodi; e se fossero vivuti al suo tempo, non avrebbe dovuto pensare di far loro un onore col metterli nella serie degli antichi greci. Dice maravigliosi gli avvolgimenti dei serpenti, che chiama dragoni, come sogliono chiamarsi generalmente da tutti gli scrittori, e nelle iscrizioni i serpi grandi, *draconum mirabiles nexus*: ma questa lode la dà al lavoro dei serpi, dopo aver detto di tutto il gruppo che era opera da preferirsi a quanto mai ne esistevano in pittura e scultura: *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum.* Questo non si chiama lodare solamente l'accessorio dei serpi. Ha errato Plinio nel dirlo tutto d'un pezzo. Ma, di grazia, se si è fatto un gran merito al Buonarruoti di avere scoperto che era di più pezzi, noi ci maraviglieremo che un semplice dilettante, quale poteva essere Plinio, lo abbia creduto tutto d'un pezzo, e in un tempo in cui le commessure doveano essere più unite e invisibili? Il lodare Agesandro solamente per quest'opera, vorrà dire che in Roma non ce ne fosse altra

rimarchevole il modo del lavoro del marmo, lasciato di scarpello, specialmente nelle carni, senza apparecchio di raspa, di pomice, nè di pulimento; modo di lavorare che si osserva in molte altre opere egregie, come nella Venere de'Medici. Tutte le statue lavorate in questa maniera sono meno terminate nelle parti minime, e prevale in loro un certo gusto che non entra mai nell' arte, se non dopo vinte tutte le difficoltà, che è quando gli artisti sono pervenuti a quella negligenza e facilità, la quale in vece di scemare, accresce mirabilmente il diletto a'riguardanti. Questo stile però non può essersi introdotto nell' arte in tempo dei più eccellenti artisti; perchè il cammino regolare è d'incominciare sterilmente per il più necessario, proseguire acquistando lumi per esprimere l'essenziale delle cose, e, raffinando lo studio, scegliere finalmente il più bello e il più utile, per cui si giunge alla perfezione, la quale consiste nell'esecuzione uguale di tutte le parti e nel loro buon ordine; onde risulti un tutto capace d'innalzare il nostro intendimento alla comprensione del soggetto rappresentato dall'artista. Andando avanti e cercando sempre l'uomo la facilità delle cose, e trovando la somma difficoltà in unire tutte le parti dell'arte, cioè la perfetta imitazione del vero con la scelta più squisita e con l'ordine giudizioso, abbandona a poco a poco le parti più laboriose, cioè quelle che spettano alla rigorosa imitazione del vero, e si forma certe regole di pratica ricavate

---

da potersi nominare da Plinio, il quale parla delle opere esistenti in varj palazzi di questa città. FEA.

dalle opere più famose, procurando d'imitarle in preferenza della verità. Questo è che forma quello stile gustoso, il quale dà idea della perfezione dell'arte, siccome l'altro dava idea del vero. Di questa specie a me sembrano tutte le opere lavorate a solo scarpello.

Quello che mi fa ancora credere che questa maniera di lavorare il marmo non fosse degli artisti di primo ordine, è che nel tempo che più si studiò d'imitarli nel tempo di Adriano, si lavorò in un modo molto differente, terminato, assai ricercato e liscio, come è anche l'Ercole de'Pitti, il di cui stile procurava imitare l'artefice di quella copia per farla passare come opera di quel famoso maestro: è sempre più facile imitare uno stile che le ragioni e la scienza degli originali; e così mancarono a poco a poco queste parti agli artisti dopo l'oppressione della Grecia. Quindi io mi confermo nel dubbio che le sculture che abbiamo o non sieno delle eccellenti nell' antichità, o sieno copie di quelle. Ma per non essere più nojoso a V. E. ometto altre riflessioni che potrei aggiungere alle surriferite.

Ella facilmente potrà darmi dell'audace, perchè io escludo dall' eccellenza le tante statue antiche, che tutti ammiriamo per bellissime. A questo io non mi arrischio risponderle con quella libertà che vorrei: meglio di me potrebbe farlo un letterato che possedesse l' esperienza dell' arte, e l' avesse appresa con maturo esame sopra le statue e i monumenti antichi. Ciò non ostante per soddisfare almeno in qualche parte dico, che se l' Apollo di Belvedere avesse la carnosità e la morbidezza del

così detto Antinoo nello stesso Museo, egli sarebbe senza dubbio d'una bellezza molto maggiore, e lo sarebbe ancora più se fosse tutto così terminato come è la testa. E il gruppo del Laocoonte sarebbe assai più ammirabile, se le figure de' figliuoli fossero eseguite con la delicatezza, che si osserva in altre opere. Ma tutte le cose umane, per quanto sieno belle, lo possono essere sempre di più; e siccome tutti ignoriamo la perfezione assoluta, niuno potrà determinare i limiti, a'quali pervennero quegli artisti che furono tanto stimati e lodati da uomini così ragionatori e intelligenti. Onde non avendo noi alcun monumento che con sicurezza possa dirsi di que'celebri maestri, spero che mi si perdonerà se io credo che le opere loro comprendessero perfezione e uguaglianza di stile, imitazione, e scelta del vero, correzione di quanto l'arte è capace, esenti da ogni ombra di negligenza, e piene di que'pregi che io non so vedere nelle opere che ci sono rimaste.

Queste riflessioni in vece di diminuire in me la venerazione per le cose degli antichi, me le rendono molto più stimabili, considerando da quelle che ci restano, quali dovevano essere quelle che abbiamo perdute. Si vede ancora tanta scienza, e tanta maestria nelle opere fatte da' servi e da' liberti, che erano quelli che si occupavano in queste arti in Roma, mancante degli stimoli e degli onori che le avevano innalzate tanto nella Grecia; e nondimeno si osserva altresì in esse opere fino alla total decadenza dell'arte la eccellenza della scuola che sempre è mancata ai moderni, e che renderà sempre più stimabili le reliquie avanzateci degli antichi.

Ritornando finalmente alla collezione delle statue della Niobe, ardisco dire a V. E., che io le credo copie d' altre assai migliori di alcuni Greci; ma ciascuna d' artista d'un merito disuguale. Io suppongo in oltre che sieno state restaurate ne' bassi tempi, e in parte rifatte di nuovo; d' onde nasce la gran disuguaglianza del lavoro e delle loro parti.

Per quello poi che io posso congetturare, riguardo a qualche crudezza, ch' ella osserva ne'sopraccigli e ne' capelli, non mi pare che ciò provenga dallo stile del maestro, ma piuttosto sia fatto espressamente per significare il pelo nero, e dare così maggior espressione di serietà e di tristezza alla figura, poichè se fosse stile, si troverebbe ancora nella bocca e nelle altre parti che sono suscettibili di angoli. E che sia stata questa l' intenzione degli artisti si deduce chiaramente dalle teste di Giove che ci restano in tutti i monumenti antichi; tutte hanno i sopraccigli espressi e delineati con forza, il che non si trova ne'Bacchi, nelle Veneri, negli Apollini, che dagli antichi si solevano effigiare con pelo biondo.

Confesso che il mio corto talento non giunge a distinguere differenti specie di grazie, benchè io conosca che bellezza e grazia sieno cose ben diverse. Nemmeno intendo come nella scultura possano i contorni chiamarsi scorci. Ma il valore di queste espressioni dipenderà dall' indole della lingua italiana, che io non posseggo a dovere. Comunque sia, io chiamo nel mio stile belli i disegni di Raffaello, ecc. . .

Al signor N. N. (*a*).

6

È stato per me un grande onore l'aver ricevuto la commissione per parte di S. M. il Re Prussia di fare due quadri. Io avevo dato al signor Hinn una nota, per farvi sapere, secondo che desideravate, i prezzi delle mie opere; ma speravo di vedervi in persona a casa mia per discorrere più chiaramente di questo affare. Sarei stato io a trovarvi se non me lo avessero impedito le mie occupazioni, credendo per altro di avervi indicata la mia abitazione.

Ora dunque per mettervi al fatto della maniera con cui sono trattato dagl'Inglesi che mi lasciano delle commissioni, vi dico che i miei prezzi non si misurano secondo la grandezza dei quadri, ma secondo il numero delle figure che vi entrano. Le figure grandi al naturale si valutano 100 zecchini l'una, in piccolo 50, mezza figura al naturale 60, come anche i putti, e in piccolo la metà. Dopo che si è convenuto del prezzo, si paga al principio dell'opera, quando sia grande, un terzo; se si determina il tempo, l'altro terzo si paga alla metà dell'opera, e il resto al fine. Quando l'opera sia piccola, si paga la metà anticipata, e il compimento quando è finita. Vi dico questo per ubbidire alla vostra domanda, perchè io so benissimo che non è necessario parlar di prezzi quando si tratta con gran principi e monarchi, come è il Re di Prussia.

(*a*) Questa lettera l'ho tradotta dal francese e ora pubblicata qui per la prima volta, con tutto ciò che viene appresso. FEA.

Per venir ora ai quadri, de'quali mi avete parlato, mi prendo la libertà di dirvi che non ho capito se le figure debbano essere di grandezza naturale o piccole, o se la misura di cinque piedi di larghezza e sei di altezza sia soltanto per accennarmi la proporzione. Se fosse la vera grandezza, vi sarebbe troppo poco spazio per fare in figure al naturale un soggetto così ricco come la Battaglia dei Lapiti. Questo soggetto è abbondantissimo di figure, benchè peraltro poche ve ne siano di necessarie; ma io procurerò di ornarlo con delle altre figure secondo la descrizione che Ovidio ed altri autori ne hanno fatta. Per farlo di figura di grandezza naturale, vi bisognano almeno quindici palmi romani, o sette braccia di Germania di larghezza, per non tralasciare molti bei pensieri che i soggetti presentano alla mente. Io vorrei rappresentare il combattimento dei Lapiti nel momento che Teseo getta il gran vaso in testa al Centauro; nello stesso tempo l'avvenimento di Cillaro e di Ilonoma, e gli altri che possono giovare ad ornar il soggetto secondo la descrizione d'Ovidio (*a*).

Per arricchire di figure il Giudizio di Paride io farei questo nel momento che vuol dare il pomo a Venere, Cupido che sembri ispirargli questo giudizio, le altre due Dee in un'aria di sdegno; sul davanti qualche Ninfa e il fiume Scamandro che mostri di fermare le sue acque; intorno a Venere, e in aria degli Amorini che sembrino rallegrarsi del trionfo della loro madre: in lontananza dei Sa-

(*a*) *Metam.*, *lib.* 2, *fab.* 4, 5. FEA.

tiri e dei Silvani (*a*) che si mostrino curiosi di vedere la Dea, secondo la descrizione dello stesso Ovidio.

Io credo di non aver bisogno d'introdurre donne nel combattimento dei Lapiti, perchè nell' altro quadro ve ne sono abbastanza. senza di che io avrei scelto il momento del ratto d'Ippodamia e delle altre donne, con degli Amorini in atto di scaricare i loro archi addosso ai Centauri, per denotare la passione amorosa che era cagione di questa pugna Ma io trovo ciò inutile, essendo meglio di lasciare la forza e il terribile per questo soggetto, e riservare la grazia per l'altro.

Questi quadri non potrebbero essere bene espressi con meno di sette o otto figure, e l'equivalente di tre o quattro figure in grande e in putti. In tal maniera la somma ascenderà a mille o mille dugento zecchini per quadro, essendo le figure di grandezza naturale. Si potrebbero anche fare in piccolo, ma perderebbero la loro bellezza; ed io non mi riprometterei di poter fare in piccolo opere degne di un gran sovrano, come le farei in grande. Per questo vi prego di far le mie scuse presso la Maestà Sua, rappresentandole che io non le intraprenderei volentieri se non che nella maniera predetta. Ciò non ostante sapendo che non deesi negare cosa alcuna ai monarchi, mi rimetto alle ulteriori sue disposizioni e volontà. Protesto parimente che non vi scrivo questo, se non che

---

(*a*) I Silvani erano proprj dei Latini, o Romani, onde non si devono nominare in un soggetto greco, come si è detto pocanzi. FEA.

in conseguenza della vostra richiesta, non pretendendo in modo alcuno di dar legge a un sovrano; e chiedendovi perdono per l'incomodo che vi ho dato, mi sottoscrivo.

Roma, il 1.° febbrajo, 1756.

Al signor Hor (*a*).

7

Il signor Jenkins mi ha fatto il piacere d'interpretarmi la graziosa lettera che voi gli avete scritta in occasione del quadro della Cleopatra che io ho avuto il vantaggio di fare per voi. Il piacere che voi dite di averne provato sorpassa la speranza che io avevo delle mie forze nella pittura. Le cose vantaggiose che voi dite di me, non mi sarebbero state così sensibili se io non fossi stato sicuro della vostra sincerità per ragione della critica che unite ad esse con la più dolce maniera possibile, facendovi anche un paragone che mi è glorioso. Che si trovino dei difetti nella mia opera, non mi farà giammai sorpresa, sapendo io d'esser uomo, che l'arte che io professo è molto difficile, che la parte principale di essa dipende dalla scelta degli oggetti della natura e del loro modo di essere, e che la scelta di tutti gli uomini è diversa secondo la differenza del loro genio, e che è assai difficile decidere quale sia il migliore.

Io non mi sono punto maravigliato che si siano trovati dei difetti nella Cleopatra, perchè io l'avevo quasi preveduto. Pensai alla prima di fare come gli altri pittori, sui quali i dilettanti hanno

---

(*a*) Anche questa l'ho tradotta dal francese. Fea.

formato il loro gusto e l'idea che si sono fatta di Cleopatra. Io domando ai pittori che hanno trattato questo soggetto a norma delle idee dei dilettanti, come farebbero se qualche giudizioso critico facesse loro levare dai loro quadri tutto ciò che vi è posto contro il costume e contro la storia, e mettervi in vece la verità, la fedeltà e la chiarezza del soggetto? Ditemi, signore, dove resterebbe la loro bellezza? e le idee che si sono formate su questo modello resterebbero le stesse? Cleopatra ai piedi d'Antonio, e Cleopatra ai piedi d'Augusto deve risvegliare le stesse idee? Non piangeva ella spesso appresso M. Antonio? ma erano lagrime cagionate dalla stanchezza de' mali sofferti? e come conoscere i gradi dello stato interno dell'anima senza un proporzionato abbattimento del corpo? Per questo io ho rigettato le idee comuni, essendo persuaso che col tempo la mia Cleopatra, tutta umile come pare a prima vista, farà agli amatori ed anche a voi, l'effetto che avrebbe potuto fare in natura (*a*).

Per ciò che riguarda la sua grandezza, credo che se si vorrà considerare la sua misura e la sua proporzione, essa non si troverà di molto più piccola di Augusto, e una donna grande quanto un uomo, non è mai bella, uscendo dal suo carattere.

(*a*) Il tentativo che fece Cleopatra per guadagnar l'animo d'Augusto, da cui prevedeva la sua rovina, come avea guadagnato quello di Giulio Cesare e di M. Antonio, coi vezzi e con le veneri, ma che riuscì vano, perchè Augusto non la curò: onde essa poi si diede la morte, è raccontato diffusamente da Plutarco nella fine della Vita di M. Antonio. FEA.

La ragione per cui pare piccola, si è perchè essa sta quasi seduta sopra una sua gamba, che ha il dorso incurvato, le spalle sollevate, in fine è tutta raggruppata in sè stessa, il che la fa comparire piccola, ma non che lo sia veramente.

È da Venere che essa si mascherò, non da Giunone o da Minerva. La grazia e la gentilezza erano i suoi ornamenti naturali, che sosteneva con la maestà quanto solamente bisognava. Eccovi il tempio d'ordine Corintio, e forse anche un edifizio, che non era magnifico se non per i suoi ornati, e io ve ne ho date le rovine. Sarebbero riuscite anche più magnifiche se fossero state d'un tempio dorico, al quale gli ornati non fanno che la minima bellezza, qualora il mio soggetto fosse stato un personaggio sostenuto dalla virtù. D'un carattere uguale avrei procurato di dipingere la grandezza d'anima che sopporta le sciagure; ma il soggetto che ho trattato era di un carattere fino, arrendevole e seducente, e magnifico soltanto nella voluttà. Nella sua morte sì che ho voluto rappresentarla in altra maniera, quando, disingannata dalle sue sciagure e dalla sua stessa vile speranza, l'anima ha ripreso il suo vigore per farla finire superiore a sè medesima. Ma io dovevo rappresentare in questo tratto di storia un carattere che avea da comparir magnifico, e ho procurato di farlo vedere in Augusto. Sarebbe stato un errore nella pittura, se in un soggetto di così poche figure io avessi dato la stessa grandezza a tutti e due.

Voi vi siete impegnato, per bontà vostra, a giustificarmi nella critica stessa. Vi prego di aggiungervi anche il resto, vale a dire, di considerare

la figura della mia Cleopatra, come se tutto a un tempo essa ripigliasse le sue forze e la sanità, che potesse reggersi sulle ginocchia, drizzare il dorso, riprendere la sua vivacità, la giovialità sulla sua bocca, il colore sulle guance, i suoi ornamenti, i suoi abiti. Credo che allora non vi parrebbe piccola a fianco d'Augusto, ma forse vi farebbe l'effetto di un edifizio finito, e risplendente per oro e per marmi a canto a un semplice dorico. Allora il mio Augusto sembrerebbe quell'uomo semplice che non vestiva se non della lana che si lavorava nel suo palazzo. Ora vi prego, signore, di considerare quali cose di quelle che ho omesse nella mia Cleopatra, avrei dovuto mettervi senza guastare il mio quadro e rendere equivoco il soggetto? come ha fatto il Guercino nel suo quadro, che è in Campidoglio, nel quale non si distingue se sia Cleopatra che in forma umile vince Giulio Cesare, o se ella sia vinta da Augusto; perocchè il tempo, l'età, la sanità e la sua fortuna essendo mutate, devono anche farsene diverse tutte le apparenze.

Se io avrò l'occasione di fare qualche altra opera, procurerò d'informarmi del gusto degli amatori, perchè capisco bene che il pittore deve cercare di contentar loro. Per il caso presente io non posso far altro che pregarvi di credere che io non ho trascurato cosa alcuna per servirvi a dovere. Spero che le ragioni che mi hanno guidato saranno almeno assai buone per rendermi scusabile. Ho l'onore, ecc. (*a*).

Roma, il 27 giugno, 1761.

(*a*) Di questo quadro ne ha una copia molto buona il signor cav. Azara. FEA.

Al signor N. N.

8

Avendo considerato tutto ciò che ella ebbe la bontà di spiegarmi nella sua lettera riguardo al signor Lok, vedo che questo signore è di un gusto molto delicato, e tale è ancora il soggetto che egli elegge per una pittura; ed è ben sicuro che non si possono trovare soggetti più graziosi nella bellezza tenera e delicata. Le ragioni che il medesimo adduce, sono puramente soggette al nostro gusto; perchè se vi sono ragioni che parlano a suo favore, molte altre ve ne sono che gli si oppongono; fra le quali non è l'inferiore la regola sicura per eleggere soggetti buoni e proprj a dipingersi, cioè la varietà dei caratteri, del sesso, e dell'età delle persone che si rappresentano nella storia, o favola che sia. Questo è in quanto alla parte che gode la vista nel vedere un quadro, mentre un oggetto può allora far parere più bello l'altro, e produrre quella varietà, che mantiene la novità, e l'azione degli occhi, e per conseguenza produce una grata sensazione, occupando la vista e la mente senza affaticarla. In quanto poi alla parte che deve toccare la nostra ragione, stimo che in primo luogo un soggetto debba essere cavato dalla verità, cioè da un fatto storico, o almeno accettato per tale; che vi si debba rappresentare qualche azione, la quale faccia vedere alcuna virtù da imitare, o vizio da abborrire, o disgrazia da compiangere, o successi felici per rallegrarci; perchè allora vi sarà l'occasione che il pittore possa esprimere le diverse passioni dell'animo nei personaggi della storia, e variarli, ed appropriarli ad ognuno secondo che

costuma la sua natura; e far conoscere le inclinazioni e i pensieri interni con le forme e moti esterni. In tali soggetti si possono trovare occasioni di far vedere arte e grazia in ogni parte: il campo del quadro appropriato al luogo, al paese, e alla nazione, ove succede la storia: il luogo essere magnifico, o umile; bello o per natura o per arte, e tale ancora può essere lugubre o rozzo: i vestiti possono essere accomodati alle nazioni e ai costumi: l'effetto di tutta l'opera può esprimere mediante il colore e il chiaroscuro. In fine tutto può occupare il nostro spirito, e trasportarci mediante il falso alla sensazione del vero. Non pretendo però sostenere la mia opinione, alla quale da ogni dilettante può essere risposto con un *non mi piace*. Potrei obiettare al soggetto dal sig. Lok, che sia troppo bello; cioè che tutto è bellissimo, ma che non vi è niente che rilevi una bellezza principale. Quale dovrà essere più bella, Venere, o Psiche; se Venere è la dea della bellezza stessa, e Psiche fu invidiata da lei? Psiche, allora già resa immortale, non deve essere inferiore a Venere: e di quali grazie dovrà il pittore privare questi due personaggi per darle alle Grazie stesse! Dunque se ciò non potrà fare, dovrà mettere tutta la varietà nei gesti, essendo la bellezza perfetta una sola. E ancorchè si potesse cercare una quasi impercettibile varietà nella diversa gioventù, sempre resterà un quadro di una sola bellezza rappresentata in cinque età, e cinque gesti. Vi resta la varietà del Cupido, e Imeneo, ma questi ancora non potranno fare altro effetto, che come se si volesse accrescere la dolcezza del mele con porvi dello zuc-

caro. Il luogo della scena è anche svantaggioso per un bell' effetto, dovendosi fare come se fosse in cielo, dove la chiarezza dei nuvoli e dell'aria non permetterebbero, senza uscire dal verisimile, e che sarebbe senza forza nel colorito, nessuna massa di oscuro la quale rilevasse la bellezza delle carni delle figure. Tutte queste difficoltà non sarebbero insuperabili; e non mi mancherebbe industria per eseguirlo : ma siccome in oggi le idee e i giudizj dei dilettanti si vanno regolando secondo gli uomini grandi , che sono stati nella pittura , non si potrebbe in simile soggetto mai dargli gusto. Esaminiamo quale fra tutti i pittori passati dovrebbe dipingere questo soggetto , e quante difficoltà s'incontrerebbero. Il Correggio, pittore della maggior grazia, avrebbe il riso nelle bocche, l'eleganza nei contorni e la grazia nei gesti; ma chi gli darebbe la nobiltà, la correzione e la vera bellezza? Raffaello lo farebbe con correzione, e le figure ben vestite; ma le sue donne sarebbero sempre mortali, e non Dee; e Cupido più austero che bello. Guido, pittore della venustà fra tutti i moderni, pur mancherebbe di correzione e di scelta. Finalmente mi pare che altro che nello stile degli antichi Greci potrebbe trattarsi questo soggetto. Ma ciò non sarebbe approvato ne'tempi nostri, e per farlo ci vorrebbe il pennello d'Apelle, e la generosità di Alessandro; o se no, in me la fortuna di Zeusi, che ben volentieri m'impiegherei per servire un così delicato dilettante come quell'amico di V. S. illustrissima. In quanto poi al prezzo la supplico di volerlo disingannare acciò non faccia regola sopra il quadro del sig. Hor; mentre se il detto signore

si ricorda della commissione che diede al sig. Jenkins, era per un quadro di due sole figure; ma inviando molto tempo dopo fatto il patto una misura, nella quale era impossibile fare un quadro ragionevole con due sole figure, amai piuttosto di perdere delle mie fatiche, che guastar l'opera; e perciò aggiunsi le altre figure, e mi fu pagato dal sig Hor per due sole.

Roma . . . . .

Al sig. N. N. (*a*)

9

La di lei lettera in data del 15 agosto mi ha molto rallegrato, principalmente perchè mi ha tolto il timore che avevo, che V. S Illustrissima per cagione del mio lungo silenzio potesse essere indisposta contro di me; ed ho sommo piacere di aver ora l'occasione di mostrarle la mia emenda. Le devo rendere molte grazie per la buona opinione che ella ha di me, per la quale ha fatto stampare la descrizione de'miei quadri in pastello. Essi sono molto ben descritti; e non ho da farvi che una sola riflessione; cioè, che V. S. Illustrissima in vece di carta avrebbe potuto dire un volume, o rotolo di pergamena (*b*); il che per altro poco importa. Mi rincresce solamente che i quadri stessi non siano più grandi, e nè anche grandi abbastanza per meritare tanta attenzione.

(*a*) L'originale tedesco è scritto di carattere del Winkelmann. Suppongo l'abbiano combinato e scritto insieme. Fea.

(*b*) Questo quadro in mezza figura al naturale rappresentava un filosofo. Fea.

Ella mi dà avviso che l'accademia d'Augusta mi ha fatto l'onore di aggregarmi fra i suoi membri accademici. Questa è la prima notizia che io ho di essa; e confesso la mia semplicità di non aver nemmeno saputo che ci fosse al mondo un'accademia d'Augusta. Mi riesce però tanto più grato questo onore, mentre ho la contentezza di trovarmici in compagnia di V. S. Illustrissima.

Per quello che riguarda il sig. Winkelmann, egli ringrazia moltissimo V. S. Illustrissima per la buona memoria che ha di lui; ma è tanto poco attaccato alla vanità, che appena sapeva che cosa rispondermi sulle di lei gentilissime proposizioni; onde ciò rimane a di lei beneplacito. Egli non ha notizia che in Dresda si faccia una nuova edizione francese. Potrebbe ciò non ostante essere così, non avendo egli avute lettere di là da molto tempo. Presentemente è occupato in continue ricerche sull'arte e i costumi degli antichi. Ha intrapreso a scrivere un'opera, che contiene la materia la più sublime, e le più perfette bellezze dell'arte; poichè deve essere la descrizione di cinque delle più scelte statue antiche. Se quest'opera riesce, come lo tengo per sicuro, egli non avrà bisogno di maggior onore. Io sono certo che non la darà alla luce senza che abbia una particolare perfezione. Le molte bellezze ch'egli scuopre ogni giorno nelle sublimi opere dell'arte degli antichi, rendono la di lui penna un poco più tardiva; ma in contraccambio più prudente, e sublime di prima. Io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli mi nudrisce del suo sapere; e quando è stanco, prin-

cipio io a ragionargli dell' arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri , e del sapere fondato degli antichi maestri ; il che gli è di tanta soddisfazione, quanto lo è a me il sentir lui. Se ella volesse prendersi l'incomodo di somministrare qualche argomento alle nostre conversazioni, la preghiamo di concerto, di farci l'onore di descriverci il piano e il sistema dell'accademia, acciocchè possiamo vedere se siamo in grado d' impiegarci in qualche cosa a di lei servizio. Dal foglio che mi ha trasmesso, non posso capire che relazione abbia la descrizione della vita del Tempesta con l'accademia d'Augusta. Io non trovo profitto in somiglianti descrizioni , ripiene di lodi più che di verità , ed abbiamo vite di pittori a sufficienza. Secondo la mia opinione, sarebbe meglio empirlo di nuove storie dell'arte, o, in mancanza di esse, con qualche cosa che potesse istruire il mondo, come sarebbero descrizioni dei principali modelli dell'arte, cioè di quadri e statue dei primarj artefici, nelle quali si rendesse conto delle principali regole e motivi della loro bellezza.

Benchè io non abbia l'onore di conoscere il signor Pierre , avendo egli la bontà di pensare a me, prego istantemente V. S. Illustrissima di volergli far gradire i miei ringraziamenti e saluti, come anche al signor Silvester. Se il signor Rehe si trova ancora in Parigi , la prego di salutarlo da mia parte.

Vorrei darle qualche nuova. Male non si deve dire, ma di buono non ne so niente. Il signor cavalier Natoire ha dipinto ultimamente la volta della chiesa nazionale francese; ma ciò, secondo la voce

comune, è riuscito a suo disonore. La composizione è molto cattiva, poichè una linea di figure taglia il quadro rettamente per traverso, e in tutta l'opera non è intesa la prospettiva. S. Luigi siede tutto armato in cielo avanti Gesù Cristo, non ostante che non si dovesse rappresentare che la di lui anima. Più a basso vi è la Francia ingi-nocchiata avanti la tomba del re. Il cattivo disegno poi in tutto sorpassa l'immaginazione. Non vi è proporzione nelle figure: mani, teste e piedi sono molto cattive, il colorito è duro e macchiato, e non vi è niente di deciso e terminato nei panneggiamenti. Mi dispiace che un forestiere abbia fatto una cosa tanto cattiva in Roma. L'infimo dei pittori di qui, cioè di quelli che si possono nominare, l'avrebbe fatta meglio. Intanto il signor Natoire ne è molto contento. Che non fa la superbia!

Supplico V. S. Illustrissima di volermi continuare la sua benevolenza. Mi offro a servirla in tutto quello che mi sarà possibile, e perciò la prego a comandarmi, mentre ho l'onore di essere.

Roma, il 1.° settembre, 1756.

Al signor Guibal (*a*).

Voi mi parlate di un'accademia. Sapete benissimo, caro amico, che le accademie devono essere composte di tre parti principali, che sono buoni modelli o esemplari, maestri che sappiano insegnare, e giovani che possano imparare. Per avere queste tre cose ci vogliono danari. La prima deve essere della più perfetta natura, vale a dire, statue antiche e pitture dei primi maestri dell' arte, Raffaello, Correggio e Tiziano, o almeno delle buone copie. I secondi devono essere persone che conoscano gli esemplari per poterli spiegare e per servire essi stessi di esemplare. I terzi devono essere gente umile e ubbidiente, scelti per i loro talenti, non per benevolenza o per protezione. La politica di un'accademia deve essere il vincolo della gratitudine, gli onori per premio e l'ignominia per castigo. Si deve procurare che essa sia repubblica in sè stessa. Dopo che un principe le ha donato un capitale di certa somma, le sue entrate devono essere fisse, e dopo un certo tempo essa dovrà poter sussistere da per sè. La possibilità di ottener queste cose dipende dall' aver un principe potente e seriamente virtuoso, che non

(*a*) L'ho tradotta dal francese. Il signor Guibal è stato allievo di Mengs e poi primo pittore del Duca di Wittemberg a Stuttgard, ove morì nel 1783. Fra le di lui carte vi dovrebbero essere state altre lettere degne d'esser pubblicate, per quanto ho capito, da certe di lui memorie che ho avuto nelle mani, dalle quali ho cavato queste. Fea.

ami soltanto le arti, ma che le stimi come per un dovere annesso alla sua carica, ajutandole per ornamento del suo paese e per civilizzare la sua nazione, che abbia in vista l'amor de' suoi sudditi, non il semplice suo piacere; se pure il suo piacere non fosse di far del bene Senza di questo tutto sarebbe una velleità. Perdonatemi se forse parlo di cose troppo difficili a trovarsi. Prendetene le parti possibili, perchè se non si può servire al pubblico, almeno si può dare un trattenimento ai signori grandi, e giovare a sè stesso. Questo è quello che vi raccomando, ed è la miglior cosa che si possa fare a questi tempi.

Roma, il 22 aprile, 1756.

Al medesimo.

II

Io sono stato tanto occupato che quasi non ho avuto tempo da far le cose mie, tanto più che ho avuto molti pensieri per la testa tanto per il quadro grande (*a*), quanto ancora per gli affari della corte, a tal segno che sono stato costretto, non potendo più soffrire, di prendere il mio congedo (*b*). Così sono libero. Adesso, grazie a Dio, mi trovo pieno di lavori; fra gli altri ho da fare due quadri per il Re di Prussia a mio gran genio, essendo due bei soggetti d'Ovidio (*c*).

(*a*) Intende di quello fatto per la chiesa elettorale di Dresda. FEA.

(*b*) Avrà forse avuto intenzione di domandarlo; o se lo domandò non l'ottenne; perchè è certo che continuò nel servizio anche negli anni appresso, ed ebbe i suoi assegnamenti. FEA.

(*c*) Si veda l'altra lettera qui avanti, n. 6. FEA.

Giorni sono ho veduto in iscritto l'idea della nuova accademia di Bareith, e veramente mi dispiace che il Malgrave non sia un signore più potente per eseguire questo suo lodevole pensiero. Ma così temo che vi mancheranno tre cose; cioè: danari, maestri e scolari. Nondimeno io ci ho piacere, perchè voi sapete quanto avrei genio di fondare un'accademia, come mi pare che ne abbiamo parlato, e questa del serenissimo Margrave potrebbe dare idea a qualche signore più potente di farne una.

Roma, il 14 agosto, 1756.

Al medesimo.

12

Ho ricevuto con indicibile piacere la carissima vostra del 12 febbraio dell'anno corrente, e mentre appunto stavo occupato col pensiero con la vostra persona, ricordandomi della sincera vostra amicizia, al che mi ha dato particolar motivo l'avere appunto incaricato ad un giovane del mio studio il ritratto mio che richiedete. Non avrei tardato finora di compir questo amichevole dovere, se non avessi trovato la gran difficoltà che i giovani si confondono talmente nel copiare le mie opere che compariscono assai inferiori a loro medesimi. Ma finalmente avendo veduto l'impossibilità di ottenere buona copia, mi sono risoluto supplire io medesimo alla mancanza loro con ritoccare l'opera: ciò che finora per mancanza di salute mi riusciva impossibile, ma lo stato presente di questa, benchè abbattuta da estrema debolezza, non mi lascia sperare di poter eseguire questa mia buona volontà.

Riguardo all'opera di una macchinosa tavola di altare, vi dirò che non sono più in istato di lavorar per piccoli prezzi, mentre la mia salute ed età non mi permettono più di lavorare con quella assiduità, e conseguentemente far tanti lavori come altre volte, e sapendo altresì che i generosi prezzi, coi quali vengo premiato dalle altre nazioni, non sono ancora introdotti in Germania. Onde suppongo, per non ispaventare cotesti signori che chiedono l'opera, converrà piuttosto prendere la scusa che mi manca il tempo per copiarli. Non ostante, per non lasciarli senza puntual risposta, vi soddisfarò con dirvi che per il prezzo non posso far la detta opera a meno di ottomila zecchini, avendolo stabilito a cinquecento per figura. Onde essendo nel soggetto le figure assolutamente necessarie in numero di tredici, e che una macchina così grande per compirsi con grazia avrebbe almeno bisogno di tre figure accessorie, non posso farne altra valutazione che la suddetta. Questo prezzo in altri paesi non pare certamente molto alto, mentre il quadro che io feci alla fine del 1777 di Perseo, Andromeda e un Imeneo fanciullo, essendo stato messo in vendita a Marsiglia, vi è stato offerto novemila scudi romani, ed il proprietario non lo ha voluto lasciare per questo prezzo, parendogli poco (*a*), Sicchè quello che io chiedo, appena è una terza parte di ciò che i dilettanti e gl'intendenti valutano le mie opere (*b*).

Roma, il 6 marzo, 1779.

(*a*) Questo fatto non sussiste. Le vicende di quel quadro si dicono da me nella nota alla Vita del nostro autore, *pag.* 41, *vol. I.* FEA.

(*b*) La seconda parte di questa lettera è stata già

Al signor Raimondo Ghelli (a).

13

Dovevo già da molto tempo rispondere ad una sua gentilissima, il che mi è stato impedito per

---

stampata dal signor Doray de Longrais, *OEuvr. de M. Mengs*, *pag.* 35. Fea.

(*a*) Nelle varie copie che sono state fatte di queste due lettere, vi era annessa anche questa nota del signor Ghelli che io mi faccio un dovere d'inserire tal quale: « Venivo pressato da persona autorevole a passare sotto la direzione di un pittore non punto paragonabile a' miei due primi maestri, cioè il cav. Pompeo Batoni ed il cav. Mengs. Per esimermi senza produr ragioni, addussi la scusa che vivendo io in casa del cav. Mengs, ed avendo un condiscepolo valentuomo, con il quale potevo consigliarmi, nella persona del signor de Maron, non mi sembrava ben fatto il passare sotto altra direzione, ma che ne avrei scritto al medesimo Mengs per sentirne il suo consiglio, come feci, significandogli però la mia contrarietà al pittore propostomi, e pregandolo di una risposta ostensibile; aggiungendo poi che in altra lettera mi scrivesse il suo sentimento senza verun complimento. Mi è sembrato che ambedue possano servire d'istruzione alla gioventù: la prima per chi è già avanzato nell' arte e viene a studiare a Roma, ed è dotato di gran talento; e la seconda per la comune della gioventù; benchè un direttore in qualunque tempo è sempre buon consiglio averlo come l'ebbe lo stesso Mengs nella persona del padre; ed il Batoni, che più volte ho inteso a dire che quando venne a Roma si trovò imbrogliato nella scelta d'un maestro; che però si trovò contento di comunicare le sue idee e sentire i consigli di Francesco Bianchi,

essere stato bastantemente male di salute, come V. S. avrà inteso da mia cognata. Adempisco dunque al presente, meglio che posso, al mio dovere verso di lei.

La materia della di lei lettera è piuttosto difficile onde darle risposta adeguata, per essere soggetta ad infiniti casi. Ella mi domanda se sia meglio studiare in Roma sotto un maestro, o se sia meglio studiare da per sè le opere de'valentuomini che ivi si ritrovano. Di qual parere io possa essere su questo particolare, lo testifica la condotta mia, che fu di studiare sempre le opere de' valentuomini, perchè vedevo il funesto esempio di tanti giovani invecchiati negli studj de' professori, quasi senza il minimo frutto. Sentivo i pareri dei migliori fra quelli; gli uni davano per regole le pure azioni pratiche de'loro maestri, altri contraddicevano un giorno quello che il giorno avanti aveano raccomandato agli scolari come regole infallibili, altri parlavano in un modo ed operavano all' opposto, e tutti si disprezzavano l' un l'altro. Non vidi altro che invidia; le scuole divise in Sette, e Roma ridotta in un laberinto, in cui quasi necessariamente dovevo perdermi. Non ebbi allora altra scorta che la ragione e i documenti che avevo ricevuto nella mia educazione, mediante la lettura

---

detto d'Imperiali, e sì dall'uno come dall'altro più volte ho inteso che dagli altri giovani pittori venivano burlati. Mengs non rispondeva nulla e studiava, ed il Batoni solamente diceva questo motto: *vedete che belle spalle larghe che Dio mi ha fatte*, e nulla più, studiando a più potere. Dalla loro riuscita vediamo chi meritasse le burle. » FEA.

de'buoni libri, principalmente delle Vite de'pittori. In essi cercavo come aveano fatto que' primi uomini che erano riusciti valenti. Vi trovai un Michelangelo, che il primo franse le catene dello stile secco, studiare le opere antiche trasportate a Firenze dai Medici e poste nella galleria, dove questo grand'uomo studiò con altri giovani, ed ebbe da quelle il primo latte; esso nell'antico conobbe una intelligenza superiore che l' invitò allo studio dell'anatomia. Succedette Raffaello, che cominciò ad apprendere con la soggezione dell'accuratezza; ma a tempo vide in Michelangelo una medicina contro il pericolo dell'infermità del secco, e venendo a Roma il suo bello spirito trovò il vero suo pascolo nell'antico, di cui si formò uno stile misto col vero che richiede la pittura. Sorse in Lombardia un altro sole dell' arte, un discepolo del Mantegna, appassionato dell' antico, che non è ragionevole di credere che lasciasse ignorare a quel discepolo quello stesso che egli tanto adorava, parlo del gran Correggio. Questi, dotato del più tenero temperamento, forse col primo latte dell' antico schivò il contagio del secco, ed entrò col suo gran talento nel vasto campo del più bel gusto. La facilità che questi uomini grandi aquistarono, ingannò i loro discepoli, i quali presero l' effetto per la causa; imitando la loro facilità e non i loro studj, e così di nuovo cadde la pittura. Dopo venne la gran pratica in luogo degli studj sodi, ma finalmente ne'gran talenti de'Caracci si riebbe. Essi studiarono principalmente le opere del Correggio, e poi tutti gli altri, e così entrò e cominciò nella pittura quella strada che di poi abbiamo tutti se-

guitato, che è di prendere da tutti i valentuomini le parti che più si confanno al proprio genio. Avendo pertanto fatte queste riflessioni, ho cercato di andare a raccogliere l' acqua alle prime fonti, fare gli studj più solidi che mi è stato possibile, cioè dell' anatomia, della prospettiva e di tutte le altre regole fondamentali dell'arte; avendo sempre presente la gran sentenza del Buonarroti: *fare che la mano ubbidisca all'intelletto*; senza di che ogni fatica è vana. Questa strada è in sè molto difficile, e ci vuole un genio istancabile. Allora bisogna sempre avere l'attenzione che la pratica e la teorica vadano del pari, perchè se la teorica supera la pratica, la mano diventa tremola e timida. Perciò è necessario sopra ogni altra cosa di copiare spesso quadri di gusto facile, grande ed aperto e non stentato. Perdoni la di lei intelligenza questa lettera così male scritta; ella supplirà il resto, perchè io mi trovo ancora mezzo stordito, e solamente ho scritto questa per non mancarle troppo. Intanto ho il piacere di protestarmi pieno di stima.

Madrid, il 9 novembre, 1767.

Al medesimo.

14

PERDONERA' se la lettera dell'ordinario scorso non è forse riuscita di tutto suo genio, ma io non sapevo come contenermi per non tradire la verità e nello stesso tempo eseguire i di lei ordini. Il suo desiderio di sapere il mio sentimento mi obbliga di suggerirle in questa ciò che mi pare più

conveniente da farsi da lei a suo maggior profitto. Non intendo che V. S si soggetti assolutamente ad andare da un maestro. Non ostante è necessario di apprendere da qualcuno quella parte che si può chiamar l' atto pratico della pittura; altrimenti si ritarda molto quel progresso che si potrebbe fare, ed alcune volte si rende poi in certi anni impossibile quel passo, in sè stesso tanto difficile; voglio dire quello da giovane studente allo stato di pittore. Molti invecchiano senza mai diventar pittori, ed al solito per avere preso cattiva strada negli studj La prima parte che si deve imparare è il disegno. Questo consiste in due parti principali: la prima è l' accuratezza, cioè quella puntualità ne'contorni, e questo non altrimenti che mediante un frequente uso di disegnare, non perdonandosi nè pure il minimo errore senza correggerlo; di modo che il veder giusto si faccia abito. La seconda parte è l'intelligenza delle forme e del modo di vederle. A queste si aggiunge il rilievo che si deve esprimere per dar ad intendere al riguardante le forme, non solo nella parte del contorno, ma ancora nello spazio che contiene. Queste parti si apprendono con lo studio dell' anatomia, della prospettiva e del chiaroscuro. Fatti questi studj, sarà facile apprendere dall' antico e dalle opere degli uomini grandi le belle forme; ed in tutto ciò fa più la propria applicazione che l'insegnamento de'maestri. Ma non è così nella seconda parte principale della pittura, cioè nel dipingere; poichè questa consiste più in una buona pratica e in un buon abito, che nella teorica, e per acquistarlo bisogna veder operare coloro che possiedono

quelle parti. Perciò devesi cercare fra' professori quello che dipinge con più facilità, più speditamente, di buon impasto e di forza, che sia generoso nel lasciarsi vedere dipingere, ed anche di prendere la tavolozza e i pennelli per correggere gli errori del discepolo, acciò conosca meglio i proprj difetti. In questo modo acquistando una certa pratica, si deve andare a copiare le opere de' valentuomini, e copiarle con una certa libertà, acciò si abbia tempo di profittare della vita, e non fare come ho veduto fare ad alcuni, che studiando nulla imparavano per il molto tempo che mettevano alle cose che intendevano fare per istudio, e perdevano più la pratica che non l'acquistavano. Questo è il parer mio, parlandole con quella sincerità mia solita.

V. S. mi domanda se vorrei un getto dell'Antinoo? anzi ne vorrei due, uno intiero, ed un altro in pezzi; ma più volentieri acquisterei la forma, se Mr. Luigi la volesse dare. Mi dicono che esso tiene le forme di molte teste di filosofi, che avrei piacere d'avere. Desidererei anche sapere, quanto costerebbe il gruppo del Nettuno del Bernini, e che ella mi facesse il piacere di domandare ai formatori, quanto importerebbe per formare il gruppo del Laocoonte con i figli, e l'Apollo di Belvedere, come ancora che ella vedesse l'abate David, che aveva certe copie della cupola del Correggio ed altre pitture buone, se le venderebbe a prezzi discreti, perchè le acquisterei. Mi comandi, ecc.

Madrid, il 16 novembre, 1767.

Al medesimo.

15

Ho avuto un dispiacere grandissimo nel sentire la disgraziata morte dell' amico Winkelmann; ma siccome al fatto non vi è rimedio, ho cercato di consolarmi con la speranza che egli abbia fatto una buona morte, e che godrà per conseguenza la felicità eterna, più d'ogni altra cosa pregevole. L'uomo comincia a morire pria che nasca, e allora stesso che comincia a vivere, gli diviene inevitabile la morte. Questa non deve spaventar tanto, ed inoltre credo che l' ora di essa sia determinata per ognuno inevitabilmente. Può dunque soltanto differire nel modo, il quale anche poco importa, quando non nuoce all' anima e all' onore. Perciò non devono piangersi che quei che perdono la vita eterna. Se esaminassimo bene l'effetto che ci fanno gli accidenti che succedono ad altri, conosceremmo forse che più si piangono le proprie miserie e le perdite nostre che le altrui nella morte degli amici.

Dalla funesta morte del mio caro amico sarà risultata la vacanza di Antiquario della Camera, che suppongo si sarà data al signor Piranesi. Ma siccome questi avea la promessa del posto di direttore nella Calcografia Camerale, nel caso che vacasse, o la prima che fosse stata vacante, mi prega il signor Antonio Barbazza di vedere se per mezzo di quei signori che mi favoriscono, si potesse ottenere, qualora fosse stata conferita la prima al signor Piranesi, che gli sia promessa la seconda, essendo cosa della sua professione. La prego dunque farmi tanto favore di fare il pos-

sibile per favorirlo, perchè lo stimo per un uomo onestissimo e buon amico; ma qui non posso fargli fare la sua fortuna, non essendo miglior pittore dei professori del paese, ed io non ne debbo fare ingiustizia. Ho terminato e consegnato il quadro: il Re ne fu contento, e mi ha regalato 20000 reali (*a*). Ho consegnato anche quello del Principe, ed ha piaciuto molto. Tutti stiamo con salute. Mi raccomando alla di lei amicizia, e sono di vero cuore.

Madrid, il 19 luglio, 1768.

Al signor Bernardo del Barranco (*b*).

16

Ho ricevuto la lettera di V. S. in data del 26 luglio, dalla quale ho inteso con molto piacere il buono stato della sua salute, e nello stesso tempo che ella ha una tanto bella occasione di approfittarsi delle più insigni opere del divino Correggio; fortuna che in parte le invidio, perchè sebbene io conosca che per un verso sia più necessaria per lei, sono peraltro sicuro che a me gioverebbe più, perchè in quella sorte di opere si scuoprono delle bellezze a misura delle proprie cognizioni. Vedo che ella ha osservato con attenzione le opere

(*a*) Sono mille scudi romani. Sua Maestà soleva sempre regalare il nostro autore quando avea finito qualche opera grande a fresco, e talvolta anche dopo aver fatto qualche opera a olio. Fea.

(*b*) Questo pittore spagnuolo, stato scolare di Mengs, come dissi qui avanti, *pag.* 366, *vol. I*, sta ora a Madrid. Da lui ho avuto queste due lettere in ispagnuolo. Fea.

del Correggio; però chi ha provato di far opere grandi e desidera imitare quest' uomo divino, conosce quel punto più difficile che è di fare le cose più difficili in maniera che compariscano facili. Questo dipende dalla varietà grande, espressa con moderazione, che produce grazia e merito, e in ciò fu singolare il Correggio. Non mi trattengo a risponderle intorno alle altre cose che V. S. mi dice di aver veduto, perchè ella vedrà Raffaello in Roma, come vede il Correggio in Parma, voglio dire, molto più grande di quello che ella possa immaginarselo. Ma bisogna che si ricordi di quello che le ho detto, doversi notare in Raffaello sopra tutto la perfetta espressione delle passioni o affetti umani. Ci sono stati anche altri pittori eccellenti nelle espressioni degli affetti, come furono i Caracci e il Domenichino, ma non sono stati generali in tutti i generi di esso, nè tanto perfetti nella giusta misura degli affetti. In Raffaello al contrario ogni espressione è adattata al carattere della persona; e la persona che ha quella tale o tal altra mossa ed esprime un tale stato del suo spirito, ha parimente nelle forme della faccia e nella proporzione del corpo quella complessione che hanno gli uomini che regolarmente inclinano a quelle passioni e alla elezione di quel tale stato. Non ci è stato pittore che abbia tanto variato le proporzioni, le forme, le fisonomie, gli andamenti e tutte le circostanze come Raffaello. In somma questo è il pittore della verità nei costumi dell'uomo e dello spirito che lo muove. Tutto ciò è rappresentato con uno stile eccellente, nel quale ha scartato tutto l'inutile e tutto quello che in altri gli pareva so-

verchio, e le frivolezze che non hanno che fare con l'assunto. Quindi proviene quella apparenza di facilità e di chiarezza, mediante la quale s'intende senza fatica quello che egli ci ha voluto far vedere nelle sue opere.

V. S. seguiti ad applicarsi ad imitare la pulizia del pennello del Correggio, perchè il tocco del buon gusto non lo può conseguire chi prima non impara a dipingere con diligenza.

Madrid, il 29 agosto, 1768.

Al medesimo.

17

Ricevei puntualmente la sua lettera, di cui ella mi parla nella sua ultima del 26 dello scorso novembre. Mi dispiace che ella abbia perduto un buon amico nella persona dello scultore di S. A. Ho gradito molto l'avviso delle forme che si trovano nello studio di esso, e vedo che ella pensa bene a vantaggio di quest' accademia di Madrid. Però non ho creduto conveniente finora di parlare di questo ai signori dell'accademia, perchè queste Eccellenze hanno risoluto di far formare tutte le statue; al qual effetto già si sono dati gli ordini opportuni. Ciò non ostante, in queste feste spero di vedere quei signori, e farò loro presente l'attenzione e buona volontà di V. S. Ella mi faccia il piacere d'informarsi in che stato siano quelle forme, perchè ho inteso che quella dell' Ercole restasse maltrattata quando ne fecero il primo gesso; e desidererei sapere se in Parma vi siano formatori capaci di fare gessi, e quanto verrebbero a co-

stare ognuno, perchè allora potrebbe forse tornare a conto di farne acquisto per maggior sollecitudine e minor costo.

Le rendo grazie delle notizie; ma finora non ho potuto andare alla corte, perchè il mio figliuolino ha avuto il vajuolo, e la femmina più piccola ne è morta: onde non posso andare a palazzo prima di 40 giorni. Mi avrebbe rallegrato non poco il sapere il prezzo della Madonna della Scodella, avendo io sicura speranza di farla vendere. Basta che non ne parlino con altri; e sebbene questo quadro non sia paragonabile a quello del san Girolamo, non lascia d' essere molto bello. Quando lo vidi era molto ben conservato; e mi farà il favore di dirmi come si trovi al presente.

Ora avrei da proporle una cosa: ella veda se può giovarle. Qui abbiamo uno scultore giovane e bravo, che forse ella avrà conosciuto, chiamato Isidoro Carnicero. Questi non ha qui opere di qualche merito da fare; e perciò mi è parso che sarebbe bene che ella cooperasse cogli amici a trovare d' impiegarlo, dovendo essere un onore della nazione l' avere uno Spagnuolo impiegato in una corte d' Italia. Per ciò che riguarda la sua abilità posso farne fede io stesso. Godo che ella sia riuscita con tanto onore nelle sue copie; e non si maravigli, se io ne temevo; perchè le assicuro, che mancherebbe il coraggio anche a me se avessi a copiare il quadro del san Girolamo. Almeno quando io vidi questo quadro mi parve tanto eccellente in grazia, forza, morbidezza, impasto, maneggio e colorito, che nessun'altra pittura potesse paragonarsegli. Vero è però che è molto tempo

da che io lo vidi, e fu nel 1745; e se ora mi facesse lo stesso effetto, certamente che io non mi ci proverei a copiarlo per timore di non riuscirvi. In conseguenza se V. S. ne ha avuto quell' onore sono sicuro del suo grande avanzamento, e me ne rallegro ben di cuore. La stanza dipinta da Agostino Caracci io non l'ho veduta. Mi pare peraltro che sarebbe molto più utile per lei di farsi degli schizzi di tutte le opere del divino Correggio, per impossessarsi bene del suo stile e grazia sovrana in tutte le parti della pittura. Questa occupazione le sarebbe tuttavia più vantaggiosa, che farne copie finite; perchè in queste si esamina molto bene la invenzione, la composizione, il disegno, il chiaroscuro, il colorito, i panneggiamenti, ec.; ma però s' impiega molto tempo; e molte volte la maggior attenzione va a finire nella pura imitazione apparente, essendo impossibile ottenerne la sostanziale; non essendo quello che copia uguale all' autore che fece l'originale e dello stesso stile; il che non succede facendosi molte copie in piccolo e un poco leggiere. Con queste si acquista facilità in uno stile buono, e si osservano le cose principali, nelle quali esso consiste: si rivede la varietà delle cose, e come si possano trovare in uno stesso stile; e finalmente si va entrando nelle idee di un professore, e s'intende come egli concepisse diversamente da un altro le espressioni della natura, che è sempre la stessa, quantunque sia concepita diversamente da ciascun uomo che riceve le impressioni di essa per mezzo dei sensi. Queste fanno maggiore o minor effetto, secondo che più o meno sono corrispondenti al temperamento, organizza-

zione, e costumi; d' onde nasce la varietà delle produzioni pittoriche di ciascuno che opera nella sua professione secondo che gli oggetti gli sono più simpatici. Finisco, ec.

Madrid, il 20 dicembre, 1768.

Al signor Carlo Giuseppe Ratti (*a*).

18

Dovendo fare il ritratto di S. A. il signor Principe, dissi di non aver colori, nè tele, nè pennelli; e sopra di ciò mi fu risposto, che sarebbe facile avere il tutto da Genova, se volevo formare una lista di tutto quello che avessi di bisogno: ed ecco come è andato il negozio. Siccome dell' altra lista data ad Alessandro Cittadini non ne avevo allora rincontro alcuno, non potevo far conto sopra quella commissione, della quale ignoravo l' esito.

Sento che V. S. ha di già consegnato la cassetta con i colori alla signora Principessa, ma mi dispiace che non l' abbia prevenuta di mandarmela per altra via. Ora la prego di procurarmi un pezzo di cristallo, il più forte che potrà trovare, della grandezza in circa d'un foglio di carta aperto, di quella su cui ella scrive le sue lettere a me dirette. Questo pezzo di cristallo deve servire per macinarmi i colori finissimamente. Se per ciò ella

---

(*a*) Il cav. Ratti, che ora si fa onore in Genova con la pittura, è stato scolaro e amico di Mengs. Da lui ho cortesemente ricevuto le seguenti lettere inedite a lui dirette, con l'altra appresso diretta a suo padre.

FEA.

potesse trovarvi un macinino proprio, ne avrei piacere; però di questo non se ne metta in pena, poichè, troverò altro ripiego in quel caso. La prego ancora di procurarmi una libbra o due di gesso da presa, ed una libbra o due di pece, un par di coltelli da colori di ferro, o sia acciaro, pieghevoli e puliti.

Non dubito che la tavola (*a*) sarà perfetta più assai di tutto quello che io potrò dipingervi sopra, poichè io non sono nel numero degli uomini grandi di quei felici secoli, nè già mi tengo paragonabile ad un Cambiaso; ma solo dipingo volentieri in tavole, perchè mi piace quel terso e pulito che pare mi rimproveri la mia ignoranza e negligenza, quando, operando, mi rammento quei professori divini che soleano adoprarle. Non sia però questo mio piacere interpretato come una troppa stima che io facessi delle mie povere fatiche, poichè vi sono ancora delle pitture assai cattive dipinte in tavole buonissime. De'libri che mi dice ne avrò sommo piacere. Intanto mi conservi le sue grazie, facendomi l'onore di credere che sono con la più perfetta stima e considerazione.

Monaco, il 31 gennajo, 1770.

(*a*) La tavola qui nominata servì per dipingervi in Monaco la Madonna col Bambino ed angeli, mezze figure. Questo quadro Mengs l'ultimò in Roma, e portatolo a Firenze nel suo ultimo viaggio per la Spagna, lo donò alla Granduchessa. RATTI.

Al medesimo.

19

Da uno all'altro corriere ho finora sperato di ricevere delle sue care nuove con qualche notizia se aveva, o no, ricevuti i due schizzetti di un S. Michele, che alla meglio che potevo e con la maggior fretta avevo disegnato e spedito il 26 del prossimo passato febbrajo. Ma mi trovo finalmente col maggior dispiacere, mentre, oltre di non aver avuto risposta de' detti diseguini, mi vedo ancora privo delle sue gentilissime e graziosissime lettere, con le quali sì spesso mi sono rallegrato. Prego dunque V. S. di fare ogni diligenza per rinvenire dove possano essere andati i suddetti schizzi, ed acciò ella possa meglio fare le diligenze, le mando qui complicato l'attestato del maestro di posta di Ventimiglia. Potrà inoltre far ricerca in casa del signor de Beltran per sapere se a caso il suddetto piego fosse stato consegnato al medesimo, come fu raccomandato al corriere che facesse in caso che non sapesse la di lei dimora. Temendo che nè anche ella abbia ricevuto le altre mie lettere, le replico avere ricevuto tutto quello che ha avuto la bontà di mandarmi. Mi riprotesto, ecc. (*a*).

Monaco, il 15 marzo, 1770.

(*a*) In questa lettera si risponde ad una mia richiesta per un quadro che io dovevo dipingere d'un S. Michele che abbatte Lucifero, al quale Mengs rispose col mandarmi due disegni fatti a bella posta, e d'una finitezza inimitabile, che tuttora conservo sotto cristallo. RATTI.

Al medesimo.

20

Sto troppo travagliato dalle emorroidi per potermi estendere lungamente. Intanto le invio quattro pensieri a scarabocchiatura, de'quali potrà scegliere, come le dissi nell'antecedente mia. Stando gravemente afflitto jeri sera non potei far altro che indicare il numero 4. Il numero 1 e il 2, volendo, potrebbero servire al bozzetto suo, cioè servendosi della figura del pastore con la pecora (*a*), senza mutarla altrimenti, come sta nel suo bozzetto colorito (*b*). Preghi Dio per me che mi faccia star bene, che ne ho molto di bisogno, e mi rassegno, ecc. (*c*).

Portici, il 12 gennajo, 1773.

(*a*) Erano pensieri per un Presepio o Natività di Gesù Cristo. Fea.

(*b*) Non ostante l'approvazione di Mengs per questo bozzetto, il signor Ratti stimò meglio, anche per deferenza al maestro che si era data tanta pena per lui, di adottarne uno suo veramente bello, su cui fu eseguito il quadro, di cui si parla nella lettera seguente. Fea.

(*c*) Ho dato volentieri questa e l'antecedente lettera per indicare dal numero di quei pensieri o bozzetti fatti da Mengs e anche in fretta che egli non era sterile d'idee e mancante d'invenzione, come è stato detto e stampato. Mengs avrà fatto sullo stesso soggetto della Natività anche più di venti diversi pensieri con somma facilità, e tutti eseguibili e sublimi. Del quadro di Perseo e Andromeda ne fece cinque o sei. Fea.

Al medesimo (a).

21

Ebbi il piacere di ricevere una gentilissima sua a Barcellona, la quale, ancorchè fosse alquanto antica, mi ha fatto sommo piacere, per sentire in quella le di lei ottime nuove, sì toccante la salute, come l'arte e l'onore, e di tutto questo mi congratulo con V. S. Altresì ho veduto il di lei quadro del Presepio in Barcellona (*b*), il quale le posso assicurare che ha riscosso l'applauso universale, anzi credo che gliene chiederanno altri due per il medesimo luogo, ciò che le avviso per sua regola. Sommo piacere mi fa che ella deve andare a Parma a copiare il capo d'opera del Correggio (*c*). Ivi e con questa occasione, prevedo che farà un grandissimo avanzamento, non andando V. S. a digiuno alle opere di questo divino pittore. Le ricordo ancora in questa circostanza le notizie tutte che possono rischiarare la vita e le opere di esso da Correggio che raccomando alla sua penna e spero veder pubblicate (*d*). La prego salutarmi tutti gli amici e conoscenti, mentre con la più perfetta stima sono.

Madrid, il 12 luglio, 1774.

(*a*) Da lui è stata pubblicata questa lettera in principio delle *Notizie storiche* intorno al Correggio, delle quali si è parlato nel *vol. I*, *pag.* 342. FEA.

(*b*) Entro la chiesa de' mercadanti. RATTI.

(*c*) Il quadro che sta ora in quella real accademia. RATTI.

(*d*) Si veda qui avanti *loc. cit.* FEA.

Al medesimo (*a*).

22

Quando ricevei la gentilissima sua scrittami da Savona, mi ritrovavo ammalato, onde non potei aver l'onore di risponderle, come sarebbe stato mio dovere e desiderio. Mi alzai appena da letto che si ammalò la mia cara moglie con una leggiera terzana, che presto si trasformò in febbre acuta, la quale la ridusse (con l'ajuto di due celebri medici) alla morte, con mio gran dolore, il giorno tre del passato mese di aprile. Dopo quel tempo ho avuto altre terzane, e sono molto afflitto da fiera tosse, dolori di petto e di tutto il corpo, accompagnati da gran debolezza. Altra nuova di qui non posso darle; onde solo mi resta il desiderio di saperla più felice di me, come glielo desidero ben di cuore; ed offerendomi a' di lei comandi, mi do l'onore di essere.

Roma, il 9 maggio, 1778.

Al signor Gio. Agostino Ratti (*b*).

23

Avendo inteso che la cassa con il gruppo della Lotta in gesso è salvamente arrivato a Genova, la supplico riceverlo dal signor Tealdo, e presen-

---

(*a*) Da lui anche pubblicata nell'*Epilogo della vita* del nostro autore, *pag. XV*. Fea.

(*b*) Padre di Carlo Giuseppe, stato in Roma scolare di Benedetto Luti. Nel tomo VI delle Lettere Pittoriche, *pag.* 272, si legge qualche cosa spettante a lui. Fea.

tarlo a nome mio all' accademia Ligustica per un piccolo ricordo (*a*), parendomi che questo pezzo d'antico sia molto proprio perchè la gioventù si eserciti nel disegnarlo per accostumarsi a belle forme. Avrei voluto mandare ancora qualche altro pezzo utile, ma conoscendo la scarsezza del luogo nell'accademia, mi sono determinato a mandar solo questo pezzo, che insieme è bello e compendioso. La prego ancora di umiliare i miei rispettosi ossequj a S. E. il principe dell'accademia, supplicandolo anche da parte mia di proteggere in questa occasione le nostre belle professioni con quella splendidezza propria alla casa Cambiaso. Pieno di perfetta stima, ecc.

Roma, il 18 gennajo, 1772.

A monsig. Giovanni Archinto, prefetto de' Palazzi Apostolici.

24

Mi prendo la libertà d' incomodare Vostra Eccellenza con la presente, trovandomi nella maggiore inquietudine per l'operetta che ho avuto l' onore d'intraprendere per suo ordine nella stanza de'Papiri. V. E. sa che lasciai perfezionato il quadro di mezzo che ella vide, e di più feci una figura di un Mosè con due altri giovinetti, e l'invenzione

---

(*a*) Lo mandò nell' occasione che con distinto diploma fu dichiarato socio di quell'accademia. Il signor Carlo Giuseppe Ratti diede poi in dono alla medesima la figura di un Cristo morto, disegnato da Mengs, per una memoria di lui. FEA.

del resto degli ornati, de'quali lasciai incaricato il signor Cristoforo Unterperger, uomo capace di eseguirli a dovere, e come tale ebbi l'onore di presentarlo all'E. V.; ma non avendo lo stesso mai favoritomi di alcuna notizia come andava la detta opera, ed io, sospirando e sperando di giorno in giorno di poter tornare a Roma, vedendo allungarmisi il tempo non ho potuto trattenermi di pregare il signor Unterperger per lettera di darmi avviso dello stato dell'opera per consolarmi almeno che intanto si siano fatte quelle cose che non dovevo fare io di propria mano. Ma in vece di avere in risposta qualche nuova che mi consolasse, il professore non mi ha dato risposta alcuna, e da altri ho inteso che egli medesimo aveva detto che gl'indoratori non avevano potuto dorare la detta volta per il grand'umido, e che anzi il quadro di mezzo aveva cavato delle macchie per la grande umidità. Non potendo comprendere come sia possibile che l'umido possa arrivare alla pittura del quadro che da molto tempo era asciuttissimo, avendo io pure dipinto il Mosè immediatamente sotto il luogo simile agli altri che restavano da dipingersi, senza che il quadro da quella parte abbia mai fatto il minimo risentimento, torno a dire che mi pare impossibile che si sia macchiato senza una straordinaria negligenza dei manuali, o una stravagante disposizione del professore (*a*). Onde per

(*a*) Tutta questa inquietudine del nostro autore era senza fondamento. Gli era stato in qualche parte esagerato il male che in sostanza non era altro se non l'umido grande della stagione e del luogo, pochissimo

uscire dall'inquietudine ho pregato il signor Antonio Maron, mio cognato, il quale avrà l'onore di presentarle questa mia, di portarsi al Vaticano a veder l'opera, e, se occorrerà, fare che si dia aria alla stanza, acciò s'asciutti sollecitamente. Pertanto supplico ancora V. E. di dare i necessarj ordini, acciocchè si faccia ciò che il detto signor Maron proporrà da farsi. Spero che l'E. V. vorrà perdonarmi la molestia, essendo troppo naturale che io sia sensibile di perdere così la prima occasione che ho avuto l'onore di servire Sua Santità, e che avendovi impiegato circa sei mesi di tempo, per negligenza di altri restassi privo della consolazione di lasciare almeno una memoria della mia buona volontà nel Vaticano. Per non più tediarla, passo a baciarle umilmente le mani.

Napoli, il 20 febbrajo, 1773.

---

esposto al sole anche nell'estate che fece da principio comparire umida la stanza. Il vero danno accadde alla pittura in una porzione del fondo qualche tempo appresso che col consenso di Mengs fu restaurata dal signor Unterperger, rimettendovi tutto quello che si potè, della colla, o ultima incrostatura caduta, con piccoli chiodi di ottone, e dipingendo il resto. L'intonacatura fatta allora a una volta antica e piuttosto sottile, non ha attaccato col vecchio troppo tenacemente; perciò, e per il calpestio di sopra, è intronata ove cade la mano della Storia che tiene il libro, e rovinerà col tempo se non si ferma anche con dei chiodetti, come la suddetta parte di colla. FEA.

Al signor N. N.

25

Con il presente corriere spedisco il consaputo ritratto della real principessa figlia di questi sovrani. Il vero motivo per cui faccio questo, è perchè S. M. il Re padrone lo veda più prossimo al vero stato di questa signora; perchè in quella età mutano le persone notabilmente di mese in mese; ed in fatti di già questa signora è cresciuta d'allora che la dipinsi; ed oltre di ciò avrò ancora piacere che S. M. non stia tanto tempo senza vedere frutto nuovo, benchè piccolo, della mia servitù. Giovedì passato mi portai da S. E. il sig. Marchese Tanucci, il quale mi ricevè graziosamente, e poi mi interrogò, quando io pensassi partire da qui. Al che io risposi, che lo farei quanto prima. Ma S. E. mi replicò che non dovevo partire finchè non veniva la risposta di S. M. Cattolica; e non sapendo io ciò che egli voleva dire, dissi di non averne da aspettare altra; poichè avevo l'ordine di mettermi in viaggio per la Spagna nei primi di aprile. Allora con mia maggior sorpresa mi disse, aver avuto ordine dal Re suo padrone di chiedere a S. M. Cattolica che io facessi un'opera nel nuovo real palazzo di Caserta, e che di ciò dovevo aspettare la risposta qualunque potesse essere. Non ha lasciato di darmi qualche inquietudine una simile proposizione per il timore che S. M. il Re nostro padrone potesse sospettare, che ciò provenisse da istigazione mia, e che forse intendessi con questo prolungare la mia assenza dalla Spagna. Perciò supplico V. S. Illustrissima d'impiegarsi ad assi-

curare il Re nostro clementissimo signore, che non ne ho saputo niente fino a quel giorno; benchè il defunto sig. Vanvitelli me lo dicesse prima, cioè che sapeva che era stato scritto in Ispagna a questo effetto. Lo presi piuttosto per un desiderio suo, non potendomelo figurar possibile: onde la supplico assicurare per parte mia S. M., che io in questo affare non ci ho parte; e benchè sia vero che con gran timore per la mia salute, e vita io vada in Ispagna, e che stimerei per gran felicità mia il poter servire S. M. in Italia, facendo volentieri qualche opera distinta in così celebre edifizio; nonostante mi è troppo a cuore il terminare ciò che ho lasciato imperfetto sotto gli occhi del Re nostro signore: e se fin ad ora ho tardato ad adempire questo mio dovere, le assicuro che sono solamente stato ingannato dal desiderio di farmi onore, dall' amore delle mia arte, e delle opere mie; avendomi queste preso più di tempo che non credevo; ma non è stato mai per volontà di esimermi dal dovere.

V. S. Illustrissima avrà saputo da altri che in quest' oggi tra l' una e le due dopo mezzogiorno è passato all' altra vita il sig. Luigi Vanvitelli (*a*), che fin quasi agli ultimi momenti ha avuto in mente il palazzo, e la volontà di terminarlo (*b*). Veramente è un danno che egli sia mancato in

(*a*) Può vedersi un compendio della vita di questo celebre architetto nella seconda edizione delle Memorie degli architetti del signor Francesco Milizia, fatta in Parma dal signor Bodoni. Fea.

(*b*) Vuol dire il gran palazzo di Caserta, architettura del Vanvitelli. Fea.

questo tempo, quando si cominciava a pensare di terminare quell'edifizio; e sarebbe peccato se vi mettesse mano qualche altro architetto, che con idee nuove sconvolgesse il concertato del defunto: ciò che pur troppe volte suol succedere nella mutazione degli architetti; essendo vizio assai comune negli artefici di condannare tutto ciò che è stato eseguito da altri. Ma peggio ancora sarebbe se riuscissero a disgustare il sovrano del proseguimento di questa sontuosa fabbrica, che sempre farà un onore immortale al Re nostro signore, il quale ha concepito idee così grandi; poichè le imprese degli uomini sono le immagini dei loro cuori. Io non so qual sia e di che tempra il figlio che lascia qui il defunto; ma ci vorrebbe un uomo d'ingegno e di sapere insieme, come è il nostro don Francesco Sabatini, il quale sapesse unire l'arte dell'architettura al modo e alla politica necessaria, ad impiegarsi con un giovane principe, che ancora non ha sviluppato i proprj talenti per amare le cose grandi e belle. Basta: Iddio faccia, che S. M. il Re nostro padrone protegga questo suo proprio parto, acciò non si abbandoni nel meglio. V. S. Illustrissima perdoni, che io la trattenga con questi discorsi, che non sono di affari miei, assicurandola che solamente parlo per l'amore che ho di vedere andar bene una cosa, che è di gloriosa memoria del nome del nostro Re, e che per questo motivo deve interessarci entrambi; tanto più che se si abbandonasse, farebbe parere una differenza troppo grande tra il padre e il figlio; la quale in effetto non vi è, perchè S. M. Siciliana pare inclinatissima a seguitare le tracce del re padre;

essendo solamente per ora differente nella cosa che ama, ma non nella magnanimità del cuore. La supplico umiliarmi ai reali piedi di Sua Maestà; e pregandola gradire i rispettosi complimenti di mia moglie e figlia, sono con la più perfetta gratitudine.

Napoli, il 1.° Marzo, 1773.

Al signor N. N. (a).

26

Desiderando ella di sapere da me quali mi siano parse le pitture antiche disotterrate nelle città di Pompeja, Stabbia ed Ercolano, posso dirle che sebbene io le avessi vedute altre volte, almeno la maggior parte, in un altro viaggio che feci nel 1759.; pure avendole vedute di nuovo, non solamente mi sono piaciute, ma anzi vi ho trovato delle bellezze che mi hanno sorpreso.

Queste pitture mi hanno messo in somma curiosità di sapere in che modo fossero dipinte, cioè se a fresco, a guazzo, cioè con colla, oppure a tempera che si fa coll'uovo; trovandole sempre maravigliose in qualunque modo esse fossero fatte; mentre fra queste pitture se ne vedono diverse fatte con tal finitezza che parrebbe sorprendente se fossero fatte a fresco; poichè questo genere di pittura non suole dar tempo per potervi impiegare gran diligenza. Altresì non mi pareva possibile che fossero fatte con colla, mentre questa, stando sotto terra, perde la forza e le pitture dovevano

(a) Ho avuto questa interessante lettera dal signor Alberico, figlio dell'autore. Fea.

svanire, o almeno oscurirsi moltissimo dandovi la vernice; nè potea soffrire che vi si passasse col pennello sopra; e di più si vedono eseguite nello stesso modo quelle che stavano impiegate nell'aria aperta, come quelle che stavano al coperto. Esaminando poi se potevano essere fatte con la tempera, considerai in primo luogo che la maggiore parte di esse sono totalmente impastate e cariche di colore che non potrebbe farsi con la tempera; mentre in tal grossezza doveva screpolare il colore, oppure talvolta scrostarsi affatto, e stando de'secoli sotto terra imputridirsi ed ammuffire. Conchiusi dunque, e per ragione, del modo di dipingere e per la loro conservazione, che esse non poteano essere fatte in altro modo che a buon fresco, ma bensì da pittori che aveano una singolar destrezza e prontissima pratica (*a*). Con questa prevenzione le esaminai sempre più d'appresso, e la prima volta osservai in alcune pitture dell'antica Pompeja, di quelle che erano rimaste all'aria scoperta, che si vedevano ancora i contorni sì degli ornati, come delle figure sgrafiti nella calce fresca: il che solo è praticabile nella pittura a fresco. Parvemi ancora vedere che i campi di colori semplici, ed uniti sì de'rossi, gialli, o verdi, o neri, fossero subito messi sull'intonaco fresco e poi bruniti, e uguagliati con la cucchiara, e resa così la superficie pulita e tersa; e che sopra questa preparazione vi fossero

(*a*) Non isbaglieranno perciò quelli che ora le vogliono fatte all'encausto, fra i quali è il signor abate Requeno nella sua opera sull'Antica Pittura all'encausto. FEA.

poi stati dipinti di seguito gli altri ornati e figure immediatamente, come si vede dal non avere le dita la stessa lisciatura come i fondi. Avendo dunque scoperto quei segni manifesti di essere quelle pitture dipinte a buon fresco, guardai con maggior diligenza ancora quelle che si conservano nel real museo, e trovai pure in diverse di esse i contorni sgrafiti, come nel quadro del Teseo col Minotauro, e nell'altro dell'Ercole, benchè per altro poco visibili per il grande impasto de' colori che li nasconde in parte. Più visibilmente si vedono nelle pitture di figure piccole, che rappresentano ballerine, Baccanti e Centauri, ove si vede chiaramente che l'artefice ha segnato con qualche stecca, od osso l'insieme delle figure nella calce fresca, e poi con somma maestria e stile toccato e dipinto le figurine su quei campi scuri.

L' opinione di alcuni che non potessero essere dipinte a fresco per avere varj strati di colore è in sè falsissima; poichè il fresco riceve benissimo un colore sopra l'altro, eccettuati alcuni pochi che sono artefatti, o di natura troppo arenosa, purchè non vi passi troppo tempo, ma che si mettano quasi immediatamente un colore dopo l'altro.

È notabile che in queste pitture non si scoprano, come nelle moderne, le commissure della calce posta in diversi giorni. Ma questo può derivare dal modo che usavano gli antichi, assai diverso dal nostro, secondo che descrive Vitruvio (*a*), e lo mostrano ugualmente i frammenti delle pitture antiche. In oggi si costuma mettere l'arricciatura,

---

(*a*) *Lib.* 7, *cap.* 2, *segg.* Fea.

e dopo la colla di sufficiente grossezza più o meno quasi di un dito, e si dipinge sopra questa. Vi è ancora chi vi mette la detta colla in due volte, ma sempre l'ultima bastantemente grossa. Questa stessa grossezza è causa che asciuttandosi nel ritirarsi, lascia visibile la divisione fra una parte e l'altra; come ancora non permette che si uguagli perfettamente una parte coll'altra. Ma siccome gli antichi mettevano l'intonaco in tre volte sempre più sottile, e l'ultima pelle sottilissima e finissima, non poteva la detta colla così facilmente screpolare e meglio si univa una parte con l'altra; così ancora poteva dare più tempo al pittore. Essendo sottile non formava così facilmente quella pellicola vitrigna che fa la calce quando è in copia. Questo è quanto ho osservato sul genere di quelle pitture e sul modo col quale sono fatte.

Riguardo all'arte, con la quale sono fatte le pitture antiche che si conservano nel real museo di Portici, si può dire che, bene osservate, ci possono convincere che gli antichi pittori celebri doveano essere di una somma perfezione, e che possedevano tutte le parti necessarie all'arte per bene imitar la natura, ed il più bello di essa. Credo che non vi sarà chi dubiti che gli antichi Greci possedessero l'arte del disegno, come ce lo dimostrano le perfettissime statue che ancora si conservano; ma non meno si comprende quanto studio eglino poneano nella perfezione di questa parte essenziale dell'arte da quello che scrive Plinio (*a*) di ciò che teneano gli antichi per la maggior dif-

(*a*) *Lib.* 35, *cap.* 10. Fea.

ficoltà dell'arte. Lo stesso Plinio nelle varie critiche fatte sui pittori antichi, ci fa intendere quanto eglino erano attenti alla bella proporzione; ugualmente le lodi della grazia d'Apelle ci danno idea dell'eleganza: onde non possiamo dubitare, per tanti esempi noti ad ognuno, che gli antichi pittori possedessero la perfezione del disegno quanto i celebri scultori. Eppure, per tornare alle nostre pitture antiche, questa è forse la parte nella quale sono meno perfette. Nessuna è di stile, di disegno, di carattere grande, e forte; non ostantechè nel levigato si trovino parti bellissime; e benchè il disegno in generale non sia correttissimo, conserva peraltro quel carattere che distingue gli antichi dai moderni, cioè la bene intesa semplicità; semplicità che non toglie la grazia alla natura, ma accresce la sua bellezza.

Nella parte del chiaroscuro queste pitture ci fanno vedere quello che forse difficilmente avrebbe potuto credersi dai moderni, cioè che gli antichi intendevano al maggior segno quest'arte, però in quella parte necessaria per imitare il vero. In queste pitture non vi è niente di secco, ma una morbidezza singolare, una degradazione quasi perfetta, e una intelligenza singolare de'riflessi e dei lumi, non solamente di quelli che nascono da alt i corpi illuminati, ma si conosce che in quelle scuole avevano una perfetta intelligenza della natura dell'aria, la quale è corpo che s'investe del lume e lo spande per ogni verso, di modo che si vede che erano attenti di farvi conoscere l'aria frapposta tra i corpi, ciò che fa che, quasi senza scuri, si può esprimere perfettamente il rilievo e

tondeggio delle figure, come sufficientemente si riconosce in queste pitture, benchè dalla mancanza della perfezione nel disegno si può giudicare che non sono eseguite da famosi maestri.

Nella parte del colorito queste pitture non si possono dire nè eccellenti, nè difettose, poichè non si scorge nessun vizio che ci potesse far dubitare che i maestri eccellenti non portassero anche il colorito ad un alto grado. Intanto in queste pitture si vedono alcuni pezzi di buonissimo colorito, e le carnagioni delle femmine, de'fanciulli e degli uomini ben variate e distinte. Il modo del dipingere della maggior parte di queste è di uno stile toccato, ma nel tempo stesso di un modo assai diverso dallo stile moderno. I tocchi sono quasi a guisa di tratti trasversali ai membri e nello stesso tempo disfatti, e questi medesimi s'incontrano più nei lumi che negli scuri. All'incontro non si trova oscuro alcuno che sia tagliente, e non sia prima preparato con una mezza tinta, di modo che si conosce chiaramente che era massima della loro scuola il fuggire ogni asprezza. e pare che nel dipingere dal vero non usassero grand' artifizio nel preparare i lumi dei loro studj o officine, ma si servissero del lume naturale dei loro portici, o altri luoghi; quasi a cielo aperto; ciononostante esprimevano con somma finezza di arte la degradazione dei lumi, come ne è un chiaro esempio la figurina dell'Achille con Chirone (*a*), la quale è fatta con tanta maestria in questa parte che si può dire che pochi fra i moderni pittori lo hanno

(*a*) *Pitt. d'Ercol*, *tom. I*, *tav.* 9. FEA.

uguagliato. È vero che in queste pitture antiche non vi è quella varietà di tinte che si richiede alla pittura perfetta, ma è da supporsi che la velocità con cui dipingevano, il genere di pittura in cui sono fatte, e forse ancora il tempo medesimo, possono contribuire a questa mancanza; e siccome pare che in tutte le parti dell'arte gli antichi fuggissero l'affettazione e riducessero l'imitazione del vero alle idee più semplici, così evitassero anche volontariamente quella varietà di tinte che tanto facilmente degenera nello stile macchiato e minuto.

Riguardo alla composizione di queste pitture, è certamente assai diversa da quella che piace ai pittori odierni. Ciò non pertanto sarebbe di certo stata approvata dal gran Raffaello d' Urbino, e dal Pussino se le avessero vedute. A me pare, che secondo gli oggetti che rappresentano, si trovino diverse assai ben composte, di chiara espressione, e piene di varietà, eleganza, semplicità, e moderati contrasti de' membri, senza alcuna affettazione, con tali atteggiamenti, quali li farebbero le persone negli stessi casi. Dell'invenzione non se ne può totalmente intendere la finezza, poichè di molti resta ancor dubbio il soggetto.

I panneggiamenti di queste pitture sono sullo stesso stile delle statue antiche: d' onde si può giudicare, che i loro vestimenti fossero di panni molto sottili; e quelli che non lo erano, doveano essere di tessitura poco serrata, e molto leggieri, e flessibili in comparazione dei drappi nostri; ma non posso persuadermi che gli antichi artefici si servissero per modelli dei panni bagnati, come

hanno supposto molti moderni (*a*). Riguardo poi all' esecuzione, ed al piegare di queste pitture, si può dire, che vi sono osservate tutte le ragioni del ben panneggiare. Tutte le pieghe sono perfettamente ben contrastate nelle loro direzioni, sì con i membri, come ancora fra di loro; e danno indizio chiaro di tutto ciò che vi è sotto, siano membri, o sia il vôto fra di essi; e vi sono diversi pezzi, che Raffaello non isdegnerebbe di averli fatti.

Roma . . . . 1773.

Al signor cav. d' Azara (*b*).

27

Mi sono trattenuto alcuni giorni in Bologna, e ho veduto con molta soddisfazione nella chiesa di san Domenico il bel quadro di Lodovico Caracci, che di quanti ne ho veduti di questo pittore è il migliore. Nello stesso luogo è pure la Strage degli Innocenti di Guido, che è anche un capo d'opera; e meritano attenzione le opere di Michelangelo al sepolcro del santo; vedendosi in esse, che questo grande artefice cominciò con la più attenta imitazione della natura, e con molta morbidezza; e che il suo stile sì terribile e grandioso è frutto del molto studio dell' anatomia, e delle occasioni che ebbe nel fare la grand' opera della volta della Cappella Sistina, in cui si vede molto chiaramente, che le

---

(*a*) Così crede anche il Winkelmann, *Storia delle arti, ecc. Tom. I, lib. VI, cap. I*, § 2, *pag*. 398. Fea.

(*b*) L'ho tradotta dall'originale spagnuolo datomi dal signor cavaliere. Fea.

prime cose, cominciando dalla porta fino al Sagrifizio di Noè, non hanno la grandiosità che hanno le altre avanti fino al Giudizio. Ho veduto parimente le pitture della casa Sampieri, ed ho ammirato il superbo fresco del Guercino. Mi è piaciuta molto la pittura di Annibale nella sala Magnani, fatta col maggior valore e gusto. In Parma poi sono restato innamorato, avendo trovato cose di molto superiori alla mia gran prevenzione, per il maraviglioso Correggio. Sono salito due volte a vedere da vicino le pitture della cupola, e mi sono consolato, osservando che non erano tanto rovinate, come pajono da basso (*a*). Vedendo quest' opera da vicino, si conosce che è tutta grazia e bellezza; e quegli angelotti che ha dipinto il Correggio, si accostano più al bello dei Greci, che nessun'opera dei moderni. A questo proposito devo dirle, che per favore dell'eccellentissimo de Llano ho potuto vedere alcune pitture a chiaroscuro nel monastero dei monaci di s. Paolo, che sono tutte copiate e imitate dall' antico, ed eseguite nello stesso modo che quelle di Raffaello, e de' suoi migliori scolari: il che sempre più mi persuade che il Correggio studiasse le opere greche, ed abbia veduto Roma (*b*). Il quadro dell'accademia mi fece quell' effetto che V. S. si può già figurare, e che

---

(*a*) Monsignor Bottari, nelle note alla Vita del Correggio presso il Vasari, *tom. III*, *pag.* 58, dice che sono andate a male affatto. Così avrà inteso dire forse da chi non le avrà vedute se non da basso, o non avrà capito. FEA.

(*b*) Si veda qui avanti *pag.* 347, *vol. I.* FEA.

deve fare a chiunque è sensibile in materia di pittura (a). Del Begarelli plastico, amico del Correggio, ho veduto belle cose tanto a Parma quanto a Modena. In Milano mi sono trattenuto qualche giorno per vedere le pitture, e particolarmente il cartone originale della scuola d'Atene di Raffaello nella biblioteca Ambrosiana; e ho veduto eziandio qualche pittura di Gaudenzio Ferrari milanese (b), che mi è piaciuta. Ma sopra tutto sono restato attonito all' eccellente quadro di Tiziano della Coronazione di spine del Salvatore, che è una di quelle opere che caratterizzano questo grand'uomo per uno de'patriarchi della pittura. Finalmente sono arrivato a Torino, dove ho vedute alcune poche pitture nel palazzo reale, che meritano di essere vedute; in particolare i quattro Elementi dell'Albano, e certi ritratti del Vandtyck. Vi sono anche alcune statue, e bassirilievi rimarchevoli, de'quali V. S. vedrà i gessi tra poco in Roma nel mio studio.

Torino, il 4 maggio, 1774.

(a) Rileggasi avanti *pag.* 241 *di questo vol.* FEA.
(b) Nativo di Valduggia. FEA.

Al signor Doray de Longrais (*a*).

28

Ho ricevuto l'onore della gentilissima sua lettera in data del 30 novembre, con l' ultimo corriere di Francia, per mezzo del plico dell'eminentissimo signor card. de Bernis. Le gentilissime espressioni di cui ella mi onora, e le lodi che dà a quei miei pochi scritti, sono un puro effetto della sua bontà. Io ho finora impedito, per quanto mi è stato possibile, che questo mio scritto non fosse mai tradotto nè in francese, nè in italiano (*b*); non certamente per invidia, ma solamente pel timore che le traduzioni facessero assai più di danno a me, che non potrebbero fare di utile agli altri; e sol pel medesimo motivo non volli apporvi il mio nome;

(*a*) Questo signore, ufiziale di cavalleria, ha pubblicate le due lettere seguenti nella sua traduzione francese di due operette di Mengs, cioè le *Riflessioni sulla bellezza* e la *Lettera a Ponz*, fatta nel 1781, in 8.°, senza accennare il luogo della stampa. FEA.

(*b*) Intende delle suddette *Riflessioni sulla bellezza*, date in principio e rivedute ora sull'originale tedesco con l'ajuto del signor cavaliere de Maron che fu quello che le scrisse mano mano sotto la dettatura di Mengs, e ancora ne conserva i primi abbozzi. La traduzione italiana stampata più volte è infedele; cosicchè non può mai essere stata riveduta, nè approvata dall'autore. Ho veduto anche le varie traduzioni francesi che sono meno cattive, almeno quelle due fatte sull'originale tedesco, non l'altra fatta dall'italiano, che è ugualmente scorretta, come lo è la spagnuola per la stessa ragione. FEA.

e credetti allora fare piuttosto un doveroso atto di modestia. Ma finalmente vedendo che non mi è permesso di poter impedire che si sappia che io lo feci, e che vada pubblicato in altro idioma, mi metterò coll'animo in pace, considerando, che è maggior modestia l' esporsi a critiche e danno, che non è l' evitarle. Onde solo mi resta a supplicare V. S. Illustrissima di voler fare le mie scuse col pubblico, affinchè non resti scandalizzato se trova ne' miei scritti oscurità, pensieri strani, ed espressioni aspre. Quando io cominciai a scrivere riflessioni sopra le parti della mia professione, fu solamente per soccorrere alcuni altri giovani pittori amici, che credevano poter approfittare dai miei consigli. Allora medesimo venni in cognizione che il mettere in carta i pensieri era cosa utilissima per farsene idee più chiare; onde proseguii questo esercizio per cercar delle verità, che io non avea potuto trovare negli scritti degli altri. Considerando finalmente che la mia professione dipende da due parti principali, e che queste sono la imitazione di tutte le apparenze, e la scelta delle più belle; considerai, che la prima parte era stata eseguita da varj professori; ma che la seconda appena era stata toccata dai moderni; e che senza le statue greche non ne avremmo idea nelle arti del disegno. Parvemi dunque necessario indagare questa parte dell' arte: allora lessi, domandai, e mirai tutto quello che credeva che mi potesse dar lume in questa materia; ma non restai soddisfatto, perchè o si parlava delle cose belle, o di qualità che sono attributi della bellezza, o si pretendeva spiegare, come si suol dire, l' oscuro coll'oscurissimo;

o pure si confondeva il bello col piacevole, di modo che volli intraprendere a cercar da me cosa fosse questa bellezza. Questa mia impresa, quando cominciai a considerarla, mi parve assai superiore alla mia capacità; non avendo io coltura di studj nè sapendo altra cosa al mondo che la mia professione. Non ostante, trovando troppo necessario a questa medesima di operare con ragioni, stimai non dover abbandonare l' impresa; perciò, considerando che tante cose, ed anche delle maggiori, che nel mondo sono esercitate in oggi, o sapute dai dotti, furono trovate in principio dagl' ignoranti; e che l' intelletto ha il privilegio di operare a suo arbitrio, dovea essermi permesso che pensassi anch'io, benchè idiota, a questo quasi sublime soggetto. In vista di questa verità ella non potrà maravigliarsi, che il mio scritto sia informe e che desideravo quasi che non fosse pubblicato. Ma se io ho permesso che la prima volta si desse alle stampe, fu solamente perchè io pensava che dovesse servire quasi per un principio di pensieri, che da più capaci ed istruiti fosse poi seguitato, discusso e schiarito. Ma siccome ad ognuno l'amor proprio facilmente inganna, mi pareva che in alcuni punti più o meno mi fossi accostato alla verità; e per questo gli lasciai vedere la luce. Al presente spero che sotto la di lei penna uscirà al pubblico questa mia operetta in miglior forma, ed accomodata al gusto fino che si richiede dai leggitori, e che è tanto proprio e quasi connaturale alla di lei nazione; cosicchè aspetto di poter leggere i miei pensieri, non nel modo che gli avrò detti, ma in quello che avrei voluto dirli: del che pro-

fesserò a V. S. Illustrissima eterna gratitudine, e per sempre me le protesto

Roma, il 2 gennajo, 1778.

Al medesimo.

29

Ricevei a suo giusto tempo la gentilissima lettera di V. S. Illustrissima in data del 19 marzo, alla quale non ho risposto a posta corrente, credendo di far meglio a compire per quanto potevo i di lei desiderj. Debbo pertanto dirle in primo luogo, che la consaputa lettera, diretta al signor don Antonio Ponz, fu scritta originalmente da me in lingua spagnuola, indi tradotta in italiano a Torino da persona capace della lingua, e non dell' arte; e questa traduzione si fece assai all'infretta, onde non riuscì molto corretta (*a*). Ho stimato perciò meglio farla trascrivere dal libro spagnuolo, dove sta inserita, e mandargliela come sta originalmente; credendo che non avrà V. S. Illustrissima gran difficoltà di tradurla dall'originale medesimo, che sempre riuscirà meglio che in altro mod .

Riguardo alla persona del signor don Antonio Ponz, o della Puenta, che è lo stesso, questi è chierico valenziano, che gode benefizj ecclesiastici. Egli ha fatto il corso degli studj nella patria; indi passò a Roma e a Napoli, dove oltre agli studj di erudizione si applicò anche alla pittura più che da

---

(*a*) L'opera è inserita qui avanti, *pag.* 135 *di questo vol.*, rincontrata e corretta da me esattamente sull'originale stampato nell'opera del Ponz. FEA.

dilettante. Essendo poi ritornato in Ispagna, seguitò per diversi anni le stesse applicazioni; ed avendo avuto commissione dalla corte, dopo la espulsione de' Gesuiti, di passare nelle diverse province e regni di quella monarchia, per vedere se in quelle case e chiese dell' estinta Compagnia vi fossero delle pitture e cose appartenenti alle belle arti, degne di prendersi in considerazione, per non farle smarrire per l'ignoranza di alcune popolazioni, dove potevano trovarsi, egli compì questa commissione a soddisfazione della corte.

Il suddetto viaggio fece nascere al signor don Antonio Ponz l' idea di scrivere un viaggio della Spagna, come infatti ha eseguito; in cui non solo fosse fatta menzione della situazione de' luoghi, loro popolazione, clima e cultura; ma anche dello stato passato e presente delle belle arti, degli edifizj, di chi gli avea fatti fare, e del loro merito riguardo alla fortezza, grandezza e gusto. Nel sesto Tomo di quest'opera gli convenne parlar di Madrid, dove meritando la prima attenzione il palazzo reale, volendosi parlar de' quadri che ivi si conservano, mi richiese da amico di scrivergli le mie osservazioni in forma di lettera; e questo diede occasione che io la facessi, ed egli la inserì nella sua opera tale quale gliela invio ricopiata.

Quest'opera del signor don Antonio Ponz avendo incontrata l' approvazione della corte e del pubblico, gli fece meritare l' onore d'essere nominato da S. M. Cattolica per segretario della reale accademia di s. Ferdinando, delle tre nobili arti, pittura, scultura ed architettura, il qual posto occupa al presente con istima di tutti. Egli è inoltre membro

di varie accademie, ed ultimamente fu ascritto alla Società Antiquaria di Londra. Ecco in breve quel che può servire per sapere quello che è il soggetto, e ciò che diede occasione alla mia lettera.

Se V. S. Illustrissima ha intenzione di fare una prefazione alle traduzioni che ha intraprese, la supplico di fare le mie scuse col pubblico che io non abbia parlato più chiaramente: e con i giovani artefici, che io non abbia cercato di parlar con più di utilità loro, entrando in regole pratiche e mezzi di acquistare quelle parti medesime che io raccomando, e che bene avrei potuto dare almeno fino a quel punto, dove io medesimo sono arrivato nella esecuzione dell'arte: ma se io avessi fatto ciò mi sarei acquistata la taccia di volermi porre per esemplare agli altri, e condannare il cammino che la maggior parte de' professori, anche valentuomini, hanno tenuto e tengono quelli di ora: oltrechè non conviene ad alcuno erigersi da sè per maestro, ma bensì parmi lecito dire le proprie opinioni in modo di proposizioni, come ho cercato di fare ne' pochi miei scritti.

Se non sono poi bastantemente chiaro pel pubblico, mi ha ritenuto di esserlo d' avvantaggio il timore, che seguitando a spiegare le mie idee, fossi costretto ad entrare più volte in distinzioni critiche, che costringerebbero lo stesso pubblico o a condannare più di un grand' uomo de' trapassati, che in oggi piuttosto si adora, che s' imita; o a rigettare le proposizioni mie. V. S. Illustrissima riconosce bene, che il primo caso sarebbe imprudenza, ed il secondo renderebbe affatto inutili le mie fatiche che ho fatte con buona intenzione. Ho

preso dunque il partito di solamente gettare i primi semi de' quali lascio alla Providenza che faccia il frutto in ciascuno secondo che avrà più o meno talento e volontà di faticare per acquistar qualche grado di eccellenza nell' arte della pittura. Credo essere stato già soverchiamente lungo nello scriverle la presente: onde, passando ad offerirmi ai di lei ulteriori comandi, con la maggior venerazione mi do l' onore di essere.

Roma, il 28 aprile, 1779.

Al signor N. N.

30

In esecuzione de' veneratissimi comandi di V. E. umilmente le espongo le mie idee sopra le cose delle tre belle arti, per quanto può arrivare la mia intelligenza e quanto lo permette la brevità necessaria che mi prescrivo per non tediarla.

Considerando in primo luogo che le belle arti non sono propriamente necessarie per la pubblica felicità, ma soltanto utili alla magnificenza e alla vita deliziosa, e che nessuna cosa che non si trovi legata con la necessità, o naturale, o abituale d'una nazione, non può fiorire in essa; credo che perciò si debba procurare di renderne sì frequente l'uso che diventi necessità abituale d'aver sempre avanti gli occhi le produzioni di queste arti. In tal maniera si potrà sperare ancora che esse arti diventino col tempo utili al commercio. Pensando poi ai mezzi di effettuare queste mie riflessioni, mi pare che si dovrebbero imitare gli esempi della Francia, che si trova nello stesso caso della Spa-

gna; poichè non si può imitare l'Italia, ove le circostanze sono state e sono diverse per esservi la sede della religione, e per essere divisa in molte piccole repubbliche e principati che quasi si emulavano nello stesso tempo per le suddette ragioni, ed erano più avanzate delle altre nazioni nelle lettere e nel commercio, e massimamente che furono i primi che videro le memorie della magnificenza dei Romani e del profondo sapere dei Greci.

Abbiamo già un bel principio nell'accademia di S. Ferdinando per metterle in buono stato, e con la ricca sua dote si potrebbero fare molte cose utili. Però converrebbe riformare gli statuti, nei quali sono molti impedimenti al fine che si deve cercare. Il primo punto sarebbe di trovare un nome, e classe, che fosse proporzionato alla grandezza dei signori della maggior nobiltà, i quali onorano quest'accademia con la loro presenza, cosa molto gloriosa per l' accademia e ben desiderabile per i professori; ma quanto più glorioso non sarebbe per i medesimi signori di farsi protettori delle belle arti che non di governare un'accademia di professori tanto difficili ad intendersi? Per questo motivo più volte stanno esposti al pericolo di esser sorpresi o di lasciarsi sorprendere da moti di compassione, o dalle altrui malizie, ajutando a calpestare la severità della giustizia col danno del pubblico. La giustizia esatta è l' unico mezzo di far eleggere la via della virtù agli uomini, e di distruggere le cabale e far trionfare la verità. Quella pietà stessa è di grave pregiudizio. Viziata quindi la parte più nobile dell'accademia, influisce lo spirito d' ingiustizia anche sopra la parte più

utile, cioè sopra quella de'professori. Molti di questi si applicano più a far cabale e corteggiare i signori che a meritare nell'utile pubblico. Altri, vedendo trionfare i vizi, si astengono dal sostenere la verità, ed altri prudentemente restano sospesi fino alla decisione, se l'uno o l'altro partito (sia della cabala o della giustizia) vince, per unirsi ad esso, ed intanto a nulla meno si pone cura che ad insegnare. La terza classe, che sono i discepoli, non lasciano di conoscere le strade obblique dei loro maestri, le malizie, gli stretagemmi, e le oppressioni, il merito non premiato, l'adulazione e l'impostura; cose più facili assai ad apprendersi che non sono queste professioni, e perciò si applicano più a quelle che a queste. Che infelicità! Un discepolo appena comincia a dare speranza, subito si fa ribelle al suo maestro, e se arriva ad essere pensionato non cura più premio, non teme più castigo, perchè trova protezione nella pietà dei signori e appoggio nella dissimulazione di alcuni professori. Tale, eccellentissimo signore, è la confusione presente dell'accademia. Spero di trovare il rimedio nella illuminata mente di V. E., al quale effetto le espongo l'umile mio parere.

Parmi che sarebbe della più grande utilità, di segregare l'architettura dalla pittura e scultura, con la terza parte della dote, formandone un'accademia a parte che avesse influsso sopra tutte le fabbriche del regno, nel modo stesso che sono regolate le cose dell'architettura in Francia. Questo stabilimento, oltre la molta utilità dell'estensione del buon gusto in quella facoltà, influirebbe sopra le due arti, perchè il buon architetto sempre cerca

di ornare le sue opere con buone sculture e pitture che sono gli ornamenti più nobili; ma il cattivo architetto fa il contrario. Restando poi la pittura e la scultura sole, si dovrebbero fare i nuovi regolamenti dell'accademia sopra lo stesso piede di quella di Parigi con gli stessi privilegi, e lasciare l'intiero governo, eccettuati i due posti del protettore e viceprotettore ai professori, perchè è gran vergogna che si diffidi sino della lealtà dei professori spagnuoli, quando in tutti gli altri regni quelli che professano arti nobili e liberali, come lo sono queste, vengono stimati come della miglior classe di persone; poichè sebbene sia molto possibile che l'uno o l'altro riesca indegno, come succede in tutte le classi d'uomini, non sarà però così di un corpo intiero; e in ogni caso vi resta sempre l'autorità del protettore e viceprotettore per rimediare a qualunque sospetto, senza diffamare gli uomini dabbene che sono in quel corpo, o avvilirli.

Vorrei che si facesse un'altra classe sotto il nome di Amatori, la quale fosse composta delle persone distinte che non sono delle professioni, ma che i signori duchi e grandi del regno si degnassero onorare l'accademia con la loro presenza col nome di protettori o promotori delle belle arti, unico titolo che possa convenire alla grandezza. Sicchè, intendo dire, che si dovrebbe ottenere da Sua Maestà la permissione e i privilegi che sono necessarj per istabilire un'accademia d'architettura, la licenza di fare nuovi statuti e il privilegio di eleggere per presidente e vicepresidente dell'accademia qualunque persona del rango maggiore ad ar-

bitrio de' professori. Saranno invitati alla prima classe, che sarebbe quella de' protettori, tutti i grandi del regno, dai quali voglio sperare che faranno tanto onore all'accademia, e saranno invitati ad assistere a tutte le deliberazioni accademiche con voto consultivo.

La seconda classe, che sarà quella dei professori, dovrà godere in tutto gli stessi privilegi di quella di Parigi, con gli stessi titoli, ed essere anche solo tanti di numero, con la estensione sopra le altre accademie del regno. Questi abbiano la cura d' insegnare alla gioventù la geometria, la prospettiva, l'anatomia e tutte le parti della pittura e scultura, e per questa cura siano premiati in proporzione; e occorrendo si prendano case in affitto in uno o più luoghi della città a spese dell'accademia, non potendo bastare quella che tiene; peraltro sempre si dovranno fare in quella le giunte e funzioni pubbliche. Si deve provvedere l' accademia dei gessi delle statue più belle, antiche e moderne, e dei migliori esemplari delle stampe, esponendo il tutto agli studj pubblici, e così fare altre diligenze che ommetto, finchè non si sarà risoluto sui primi fondamenti del buon ordine dell'accademia. È anche necessarissimo che si proibisca ai professori ignoranti di tenere discepoli, per poter vincere ed espellere le cattive maniere.

La terza classe sarà quella degli Amatori, i quali potranno a loro genio e piacere assistere, ma senza voto. Saranno bensì pregati in caso che avessero da suggerire qualche cosa utile all' accademia di dare i loro consigli in iscritto, che saranno esaminati dai professori, e trovandovi cosa utile, ne sarà

fatto conto, e con la permissione dell'autore, saranno palesati e resa loro quella giustizia che corrisponda; ed essendovi qualche merito particolare, si darà a quel soggetto il grado di consigliere col voto consultivo.

Questo è ciò che mi occorre di dire a V. E.; non volendo entrare in un dettaglio maggiore di ragioni, le quali suppongo che V. E. potrà vedere da sè medesima; ed in caso che ella desiderasse schiarimento o risposta su qualche dubbio od opposizione che le venisse fatta da soggetti interessati, la supplico di farmene consapevole e onorarmi de'suoi comandi, assicurandola che nello zelo per l'utilità pubblica non la cedo a nessuno. Sarà dunque la mia maggior consolazione di poter servire in qualche cosa sotto gli ordini di V. E., alla cui protezione mi raccomando.

Madrid . . .

Al signor N. N. (*a*).

31

Avendo trasportato a Madrid molti gessi delle più insigni statue di Roma, non solo per mio studio, ma principalmente per utilità dei giovani pittori che avessero desiderato approfittarsi dello studio sopra di quelle opere tanto eccellenti, sulle quali si sono formati gli uomini più grandi che abbia mai avuto la pittura e la scultura, e vedendomi ora necessitato a doverli lasciare per l'infelice stato della mia salute, desidererei che servis-

(*a*) L'ho tradotta dallo spagnuolo. Fea.

sero allo stesso fine per cui gli ho qui trasportati, che è l'utilità, come dissi, dei sudditi del Re mio signore che desiderano applicarsi a queste arti. Per ottenere questo fine, ho considerato che queste cose da studio non potrebbero esser meglio collocati che nell'accademia reale delle stesse arti. Ma affinchè fossero ben ricevuti dai signori che governano l'accademia, come anche dai professori e dal pubblico, bisognerebbe che l'accademia li ricevesse da parte di Sua Maestà il Re nostro signore; per la qual cosa mi avanzo a pregar V. E. di far presente alla Maestà Sua questo mio desiderio e supplica, acciocchè voglia degnarsi di accettare questi gessi che sono quelli segnati in questa carta.

Essendo noto l'amore di Sua Maestà per le belle arti e per tutto ciò che contribuisce all' avanzamento de'suoi sudditi anche nei minimi rami del governo, come è l'introduzione di queste arti; non ho tralasciato dal primo istante che ho avuto l'onore d'esser chiamato al suo reale servizio, di adoperarmi per questo stesso fine, come parte della mia obbligazione. I miei sforzi per altro sono riusciti la maggior parte inutili per le molte contraddizioni e per la diffidenza che si è avuta della mia persona come forestiere. Ciò nonostante non mi sono trattenuto, nè mi tratterrò dal fare il possibile con tutte le mie forze di rendermi utile anche agl'ingrati, essendo mio dovere di contribuire quanto posso alla gloria del Re mio padrone; e se le arti sono state sempre disprezzate dalla nazione spagnuola, pare che in questo si possa sperare una miglior fortuna per esse. Per gli af-

fari tanto gravi che si trattano nella corte primaria di così vasti regni, quale è Madrid, le cure e le mire delle persone più distinte della corte fanno parere di poca importanza queste arti, e lo spirito elevato e amante della gloria non avendo una strada proporzionata a' suoi desiderj nel coltivare queste arti, nelle quali in Ispagna con moltissima fatica e studio si acquista pochissimo onore, quando in tante vie molto più facili si può in questo regno dar pascolo al genio della gloria, dell' ambizione, della cupidigia; sembra che si potrebbe sperare buon effetto nel promuoverle nelle altre corti, come Saragozza, Barcellona, Valenza e Siviglia, ove, per la generosità di Sua Maestà, si è dato principio a farvi delle accademie. Bensì sarebbe necessario che queste si mettessero per la buona strada, e che la gioventù pigliasse subito buoni principj. A questo effetto ho già incamminato le mie cose per avere forme delle statue principali, come sono il Laocoonte, l'Apollo, l'Antinoo (*a*), l'Apollino e la Venere di Firenze, e di molti bei busti e teste che umilmente offerisco al servizio del pubblico; supplicando V. E. di piegare l'animo di Sua Maestà a degnarsi di far fare con queste forme un esemplare d'ogni statua, per potere servire di studio alle suddette accademie, essendo questo un affare di poca spesa, chè, fatta con prudenza, per cinquecento doppie si potrebbero provvedere tutte quattro le accademie. Se V. E. potrà indurre Sua Maestà a degnarsi di accettare questa mia buona volontà e le disposizioni per eseguirla,

---

(*a*) Si veda qui avanti, *pag.* 238, n. a. FEA.

spero che se ne vedrà un esito felice; e per parte, mia, se Dio mi dà salute, continuerò a mandare qualche cosa utile per lo stesso fine da Roma e da Firenze.

Madrid . . .

RISPOSTA

DEL SIGNOR

STEFANO FALCONET

ALLA LETTERA DI MENGS

data qui avanti, num. 3 (a).

Signore, se tutti fossero sinceri come voi, i letterati e gli artisti non si lacererebbero ad ogni momento. Voi avete la bontà di avvertirmi *in particolare* di quello che voi trovate da riprendere nelle mie bagattelle; ed io vi assicuro, che stimo questa vostra maniera di operare quanto possa mai essere stimata dagli onest'uomini. Prenderò, se voi me lo permettete, la vostra lettera da una parte, la rileggerò, e a misura che troverò da rispondere, metterò le mie idee in carta.

Voi dite, signore, che nelle *Osservazioni sulla statua di Marc' Aurelio io mi spiego con un poco di amarezza*. Forse voi avete ragione, perchè quando le scrissi, io bevevo nell'amaro calice del dispiacere. Se voi non avete mai provato quello che porgono talvolta certe persone, le quali dovrebbero mantenere lo spirito degli artisti in uno stato opposto all'amarezza, io me ne rallegro; e se potessi spiegarmi, voi vedreste che mi sono contenuto anche con troppa dolcezza.

(a) L' ho tradotta dall' originale francese, stampato dall'autore nel Tomo II delle sue opere in seguito alla lettera di Mengs, per la quale si veda qui avanti *pag.* 228 *n.* a. Fea.

Se avessi veduto, dite voi, *la statua di Marco Aurelio nel suo sito e se avessi nello stesso tempo osservate tutte le altre che sono in Italia, sarei meno maravigliato delle lodi date alla prima.* Queste lodi essendo state date di rado per comparazione con le altre statue equestri esistenti in Italia; paragone che neppur io ho fatto, ma bensì ho confrontato la statua di Marc' Aurelio col naturale; ha dovuto esser per me cosa assai indifferente il sapere che era preferita alle altre, ed io credo, signore, che qui voi scansiate un poco la questione. Quanto al cavallo che io non ho veduto al suo posto, posso assicurarvi che in bronzo solamente non l'ho veduto; poichè i gessi che ne ho in Pietroburgo sono collocati alla stessa altezza del bronzo di Campidoglio. Voi sapete che per un artista è vederlo al suo luogo, quando altronde ei conosce questo luogo, come anche l'insieme e la mossa generale della statua.

Il cavallo di Marc' Aurelio si fa ammirare per una certa espressione di vita; e forse che gli stessi difetti che io ci trovo nella positura delle gambe, gli danno quel movimento che non è secondo il meccanismo ordinario; ma in uno stato momentaneo, nel quale l'animale non può reggere che un istante. Io convengo che in quest' animale v' ha una certa espressione di vita; credo anche d'averlo detto assai chiaramente; ma, signore, la figura d'un animale, qualunque sia, non avrebbe con più giusto titolo una espressione di vita, se i movimenti di tutte le sue parti fossero secondo il meccanismo della natura? Voi conoscete troppo a perfezione le bellezze della scultura greca per non ignorare che *i due Lottatori* (a) che sono in uno stato momentaneo, non

(a) Il gruppo nominato alla *pag.* 297. FEA.

istarebbero bene, come stanno, se la posizione dei loro membri non fosse secondo il meccanismo ordinario. Sapete pure che la bella *Atalanta* è nello stesso caso. Un uomo di bronzo che camminasse, come è impossibile che un uomo possa camminare, non sarebbe nemmeno *in uno stato momentaneo*: eppure è così che cammina il cavallo antico.

Quello che voi mi dite, signore, del cavaliere, mi pare giusto; e se io ne ho avuto un'idea differente, ho avuto torto. Nondimeno con qualche modificazione del vostro sentimento e più di sviluppo del poco che ne ho detto, noi potremmo facilmente avvicinarci.

Voi dite di passaggio che certi artisti che copiavano l'Apollo del Vaticano, lo mettevano perfettamente a piombo, e perdevano così una gran parte della bellezza dell'originale: ora voi sapete meglio di me che le gambe di questa figura sono state rotte in più pezzi, i quali non sono stati trovati tutti; che queste gambe sono state mal rimesse e attaccate con lo stucco; e voi converreste che nel suo primo stato l'Apollo doveva essere perfettamente a piombo (*a*). Permettetemi dunque, signore, di conchiudere che gli artisti che perdevano una gran parte della bellezza dell'originale, nel voler correggere questo difetto, non erano abbastanza capaci per ben riuscirvi: se fosse uno sbaglio, bisognerebbe accusarne il primo

(*a*) No certo; benchè vi sia qualche imperfezione nel restauro, la figura non dovrà mai stare a piombo; poichè non rimane ferma come un soldato; ma in atto di muovere un passo partendo da qualche luogo, e forse dopo la uccisione del serpente Pitone per andarsi a purificare a Tempe, come dissi alla *Storia delle arti del dis., Tom. II, pag.* 360. FEA.

autore che certamente l'avrebbe commesso. Osservate la gamba dritta di faccia, e vedete come per cagione del restauro si disegna male con la coscia. Voi sapete parimente che il braccio sinistro è anche restaurato dal Montorsoli, scultore fiorentino (*a*).

Posso protestarvi che ciò m'ha *irritato*, per servirmi di questo termine, contro il fu signor Winkelmann, non è stato certamente l'elogio che fa di voi, ma sono stato scandalizzato, ve lo confesso, che egli abbia parlato degli artisti francesi con un tuono di disprezzo stomachevole. Quando io dico artisti francesi voi bene intendete che io voglio dire quelli, le opere de' quali non farebbero torto agli artisti delle altre nazioni, e quelli *che hanno fatto tanto onore al secolo di Luigi XIV*, come voi osservate benissimo. Perchè la Germania a' tempi nostri ha due eccellenti pittori, voi, signore, e il signor Dietrich, il vostro amico avea diritto di disprezzare i nostri? Permettetemi che ve lo dica, questa sarà sempre una macchia per la di lui memoria. Se voi non volete ammettere la Francia nel numero dei giudici, bisognerà che noi pure ricusiamo la Germania.

La vostra osservazione che *se fossimo sicuri di giudicar sempre bene, noi faremmo sempre delle opere perfette*, mi è parsa tutto subito buona: ma poi riflettendovi, ho creduto che l'amor proprio e qualche altra cagione ancora che ci acciecano per le nostre opere, ci lascino occhi di lince pei difetti degli altri; il che non c'impedisce d'ingannarci riguardo ad essi, come per noi: ognun lo sa. Per me, non vado mai a letto alla sera che non l'abbia provato al giorno.

Voi avete ragione: queste due parole *totalmente*

(*a*) Il pugno solo è suo fino al polso. FEA.

negletto non sono nell' originale tedesco; quindi ho mutato il passo del mio esemplare, perchè ho idea di fare un'altra edizione, nella quale vi assicuro che quasi tutta l'opera sarà diversa. A rischio di dispiacere anche a certa sorte di persone, sarà pure accresciuta; perchè la vanità ferita punto non m'impone; ma io correggerò i miei errori tante volte, quante li conoscerò.

Cangerò parimente la traduzione del passo di Plutarco: ma il termine di *pittore di ritratti* che non vi pare sia stato usato dallo scrittore greco, esprime peraltro assai bene il pensiere dell'autore. Eccovi la parola, di cui si serve: Ζωγράφοι, *Zographi*; e gl'interpreti che io conosco, l' hanno costantemente tradotta per *les peintres, qui pourtrayent au vif* (*a*). *Les pientres, qui font des portraits* (*b*). *Pictores facie, et vultu* (*c*). *Pictores ex facie, et vultu* (*d*). Io ho posto nella mia correzione, *les pientres qui font des portraits.* Sarebbe egli credibile che Plutarco avesse sospettato che i grandi pittori di storia negligentassero nei loro quadri ciò che non era la testa?

Permettetemi, signore, di farvi riflettere che Winkelmann mi fa dire intorno alla Niobe una cosa, di cui non fo parola riguardo alla madre, ma soltanto parlo delle figlie. Il signor Winkelmann non poteva indovinare quel che io avrei pensato e quel che avrei detto della madre più di dieci anni appresso; perciò ho avuto qualche ragione di rimproverargli la sua infedeltà.

Mi dispiace che quest' onest'uomo, avendovi scritto *mille elogi* del signor Watelet in privato, lo abbia in seguito denigrato in uno scritto pubblico. Questa non

---

(*a*) Amiot. (*b*) Dacier. (*c*) Xilander.
(*d*) L' edizione di Londra. FALCONET.

mi pare buona conseguenza. Ma è una disgrazia dell'umanità: una mosca ci punge, noi diamo uno schiaffo a quello che poco prima accarezzavamo.

Non cercherò sicuramente di provarvi *che la maldicenza è onesta;* ma ognun sa, o deve sapere che *la critica* che è giusta, può riuscire utile; e non credo che debba confondersi col *sarcasmo.* Se io mi sono servito di quest' ultimo, ho avuto torto; e vi assicuro che non si troverà nella edizione che ho ideato, fuorchè se mai non fosse per ribatterne altri, o peggio ancora. Fatemi intanto il piacere di riflettere che se non si trattasse che di stabilire principj sulla pittura, o sulla scultura, l'artista non si divertirebbe a contraddire alcuno; ma quando noi siamo oppressi da scritti strambalati sulle arti, e che persone, le quali ne sono assai addietro, ci fanno da maestri imperiosi; la pazienza ci scappa, e si dice con Giovenale: *E che non ho da far altro che stare a sentire? Non risponderò mai in tante volte che l'arrochito Codro m'inquieta con la sua Teseide?* (*a*) Se però voi volete farci attenzione, voi troverete che sovente io mi sono contentato di rispondere a un insulto con una lepidezza e talvolta con ilarità a delle infamie. Non vi dico niente dell'uso che fate della parola *maldicenza.* Credo solamente che il rilevare dei difetti letterarj sia un'azione lodevole per il suo soggetto, quanto è utile se ne risulta il vantaggio che uno si prefigge: e sicurissimamente questo non è un *dir male nel senso che voi potreste prenderlo.*

Voi siete persuaso che se io fossi a Roma avrei

(*a*) *Sempre ego auditor tantum? nunquamne reponam, Vexatus toties rauci Theseide Codri?* Juven. *Sat.* I.

FALCONET.

probabilmente *la fortuna di diventare anticomano.* Permettetemi di dirvi che le parole composte che sono terminate in *mano* e *mania*, sempre sono prese in cattiva parte; e che quella d'*anticomania*, per esempio, significa il delirio, il furore per tutto ciò che è antico, buono, o cattivo che sia. Non è certamente in questo stato che voi vorreste vedermi in Roma. Ma se un giorno avessi il vantaggio di ammirarvi le vostre produzioni, voi mi vedreste anche rendere a tutti i capi d'opera dell'antichità gli omaggi, dei quali voi avete letto qualche saggio ne'miei deboli scritti.

Se uno che non fosse artista, mi dicesse, che *nessuno di noi può parlare dell'arte*, io cercherei di indovinare il suo sentimento, o piuttosto non me ne prenderei molto, se non si spiegasse meglio: ma quando me lo dite voi in una lettera, in cui dal principio al fine parlate dell'arte, sono più portato a seguire il vostro esempio, permettetemelo ve ne prego, che a uniformarmi al vostro consiglio. Non dipenderebbe che da voi di sapere che presso i Greci i più grandi artisti *hanno parlato dell' arte*, e che anche ne hanno scritto (*a*).

Mi chiedete qual vantaggio ricaveremo dopo che io avrò convinto tutto il mondo che *Cicerone*, *Plinio*, *Teodoro* (*b*), *Quintiliano* e tutti gli antichi

(*a*) Il signor Mengs ha fatto imprimere due sue opere sulla pittura, una in tedesco, e l'altra in ispagnuolo. Ho letto quest'ultima, che ha la data del 1776, lo stesso anno della sua lettera scritta a me. FALCONET.

(*b*) Io non conosco questo *Teodoro*; e io non ho scritto, che Quintiliano non sappia quel che si dice quando parla delle nostre arti. FALCONET. Teodoro era un errore di penna in vece di Pausania, come leggesi nella traduzione. FEA.

autori non hanno saputo quel che si dicessero delle nostre arti. Avrò l'onore di dirvelo, affinchè non abbiate l'incomodo di leggere un'assai lunga prefazione a uno de'miei, volumi, e parecchi luoghi delle opere, ove ho risposto alla vostra domanda.

Primieramente io non ho la pretensione di convincere l'universo di cosa alcuna: questo vano progetto non conviene al mio debol cervello. Ma, signore, se voi vi sentiste continuamente rombare all'orecchio che il tale e tal altro intendeva meglio che voi in pittura, non è egli vero che continuereste a fare dei belli quadri, lasciando chiacchierare; o che voi cercareste di provare che quei tali non hanno tutte le cognizioni che loro si attribuiscono? Che ho fatto io? Per un buon pezzo ho lasciato dire; ma finalmente, stufo d'un migliajo di spropositi sopra l'arte, inquietato da un mondo d'insulti e da qualche persecuzione mossa agli artisti, ho detto: Vediamo dunque, signori miei, se i vostri grandi intendenti, i vostri gran giudici, se ne intendevano tanto quanto voi pretendete. Voi vedete, signore, che quì non si trattava d'altri che di letterati, e di letteratura; e che io non ho mai creduto che un libro facesse far meglio un quadro che lo studio della natura. Io non ho scritto che per moderare un poco la vanità persecutrice dei falsi intendenti e per dare un poco di coraggio agli uomini modesti, a'quali certi pretesi dottori vogliono imporre troppo magistralmente; e questo è sempre qualche cosa. Ci guadagno anch'io, per esempio, delle ingiurie da facchino che la vanità ferita mi ha mandate per mezzo d'un Giornale enciclopedico (*a*); qualche elo-

---

(*a*) L'autore, o gli autori ne hanno avuta da me una risposta forse molto conveniente. FALCONET.

gio di uomini onesti che lodano almeno il mio coraggio; degli avvisi di più d'una sorte che, nell'illuminare il mio spirito, mi faranno fare una molto migliore edizione; l'onore della vostra lettera che mi dà lume anche su qualcuno de' miei sbagli. E questo vi pare niente? Per me credo che sia molto.

Mi avvertite che *io mi sono ingannato allorchè ho fatto due discorsi dell'unico che si trova nell'opera di Winkelmann riguardo a voi*. Io sono capacissimo di essermi ingannato, non solo in questo, ma in molte altre cose: qualche volta però è stato senza mia colpa. Ciò non ostante, se volgerete uno sguardo sul fine della prefazione di Winkelmann (il qual fine non è stato tradotto, se io non m'inganno), e un altro sulla pagina 104 dell'opera, forse vedrete che io non posso esser molto riprensibile. Parlo dell'originale tedesco, perchè il traduttore francese ha posto tutto di seguito alle pagine 312 e 313 del suo primo Tomo. Se vi prendete l'incomodo di leggere la prefazione di Winkelmann, voi osserverete con qual tuono egli rilevi gli sbagli degli uomini dotti; e anche starà a voi di non esser piccato per il suo poco riguardo pei talenti degli autori che riprende, e di accusarlo di *maldicenza*. Voi potete almeno convenire che se io avessi meritato le sassate, non sarebbe restato dal signor Winkelmann ad avventarmi la prima. Avrei dovuto dirvi tutto questo un poco prima, ma me ne ero scordato.

Ho fatto lo stesso per l'opinione, alla quale parete propenso, come dite voi; cioè che *gli antichi pigliavano l'idea della bellezza d'una testa di cavallo dalla somiglianza con la testa di bue, come era il famoso Bucefalo d'Alessandro*. Bisogna che io rimedj anche a questa mancanza, e vi prego di osservare che non è troppo ben provato che gli an-

tichi credessero che la testa del cavallo d'Alessandro somigliasse a quella di un bue. Plinio, commendabile in tutto ciò che ha raccolto di fatti e di opinioni degli antichi, riferisce che il nome di Bucefalo fu dato al cavallo, o perchè avesse la guardatura terribile, o perchè avesse sopra una spalla la marca d'una testa di toro: *Bucephalon eum vocaverunt, sive ab aspectu torvo, sive insigni taurini capitis armo impressi* (a).

Convengo che Aulo Gellio dice che la testa del Bucefalo rassomigliava a quella d'un bue: *Equus Alexandri regis, et capite et nomine Bucephalus fuit* (b). Ma bisogna osservare che Aulo Gellio scriveva sotto il regno d'Adriano; tempo in cui certi tratti di storia di nessuna importanza potevano essere sfigurati. Sarebbe dunque possibile che questo scrittore, collettore come Plinio, avesse riportato quel tratto come correva allora, e che si fosse poco curato di ciò che si leggeva presso lo storico Naturalista, verso del quale non aveva sempre tutto il rispetto più grande. Comunque sia, Plinio mostra di dire una cosa più verisimile e per conseguenza più credibile: io mi ci attengo, senza biasimare quelli che pensano diversamente.

Quanto alla testa di montone, o *testa di carnero*, di cui mi parlate, essa non riguarda a me, perchè mai non ne ho fatto parola. Io sono altronde sì poco portato per questa forma di montone che io non ho creduto doverla dare alla testa del cavallo che fo; atteso che un bel cavallo non deve somigliare nè al bue nè al montone, fuorchè se dovessimo fare un ritratto oppure rappresentare quella tale, o tal altra razza che avesse del bue, o del montone.

(a) *Lib.* 8, *cap.* 42. FALCONET.
(b) *Noct. att.*, *lib.* 5, *c.* 2. IDEM.

Sul fine voi mi avvertite che se io voglio parlare senza passione, io converrò che ciò che costituisce la bellezza delle opere antiche è di molto superiore alla espressione delle rughe della carne, delle vene, dei tocchi, dello spirito; in una parola, di ciò che sovente è l'unico sostegno delle opere moderne. Mi viene un pensiere: non avreste forse mai letto in quello che ho scritto, se non ciò che vi ha dispiaciuto? Avreste saltato a piedi pari su tutti i luoghi dove io penso come voi? Perocchè qui voi ripetete con un poco di stizza quel che io ho detto con della passione in favore delle bellezze sublimi della scultura greca. Comunque sia, una statua non essendo altra cosa che una immagine di un uomo vivente, tutto ciò che costituisce la vita e il moto le è necessario. Fate una statua eccellentemente disegnata (questo è difficile senza dubbio), unitele il sentimento, lo spirito, la vita per tutti i mezzi che portano questo carattere (dono accordato a pochi artisti) e voi avrete fatto una statua tanto più perfetta, in quanto che essa riunirà queste parti che commuovono al bello che c'incanta. Se ne ha la prova in qualche monumento antico, in cui tutte quelle cose riunite contribuiscono alla perfezione. Ah! se voi poteste vedere la deliziosa *Andromeda* e il terribile *Milone* di Pietro Puget! voi non lo chiamereste *signor Puget*.

M'invitate a dare al publico qualche osservazione sugli studj che io ho fatto del cavallo. Un tal consiglio per parte vostra è lusinghiero; e se io non mi fossi ancora determinato, potrebbe imbarazzarmi. Il signor Saly, statuario francese, ha fatto quello che voi chiedete, e forse vi è riuscito. Probabilmente si potrebbe anche ridurre ciò che ha pubblicato, a questa piccola frase: *Io scrivo come ho fatto un cavallo*;

insegno dunque a fare un cavallo come quello che ho fatto.

Per me, a cui non è ancora venuta l'idea di stabilire delle regole sopra le mie produzioni, potrei essere interpretato sinistramente, e temerei che si avesse a trovare nel mio lavoro quello della vanità; perciò io non dirò mai: *bisogna, se si vuol fare un bel cavallo, scegliere e vedere al naturale come l'ho scelto e veduto io.* Io non ignoro che si può dare a tutto questo una sana interpretazione; ma il velo è trasparente e lascia travedere l'uomo che si erige in modello: se un'opera è bella, ne servirà senza che l'autore se ne dia premura

Ma Aristotile ha dato la sua *Poetica*, Longino il suo *Trattato del Sublime;* altri scrittori hanno fatto lo stesso. Questo è vero: ma non cavavano le regole dalle stesse loro produzioni. Se io avessi sotto gli occhi qualche bella statua di cavallo che non avessi fatta io, m'arrischierei anch'io a dommatizzare, e direi partitamente: *ecco come si ha da fare un bel cavallo.* Senza di questo, devo starmi cheto, e contentarmi di qualche parola che ho potuto dire parlando del naturale.

Vi assicuro che con molto mio dispiacere mi vedo necessitato dalla mia opera, che al presente mi lascia poca libertà, ad abbreviare il piacere di questionare con voi. Avrei probabilmente anche molte piccole cose a dirvi; ma come forse un poco contrarie a qualcuna delle vostre righe, le sopprimo di buon cuore. E chi può ripromettersi che non fossi io che avessi torto?

Sapete voi, signore, quanto sia dolce la dimanda che voi mi fate della mia amicizia? Oh quanto sono distanti i due punti del globo che noi abitiamo!... Continuate a parlarmi con la stessa sincerità; voi ec-

citerete sempre la mia: voi m' illuminerete; voi mi farete trovare il pascolo che conviene agli artisti. Che importa un poco di contrarietà! Si può disputare posatamente, stimarsi, amarsi, illuminarsi e abbracciarsi. Con questi sentimenti ho l' onore d' esservi, ec.

Pietroburgo, il 23 settembre, 1776 V. S.

N. B. Se tra le carte del fu signor Mengs si fosse trovato l'originale della mia lettera e che esistesse ancora, si potrebbe vedere, che senza mutarvi niente, vi aggiungo qui qualche parola qua e là, per dare o più di forza, o più di giustezza alla mia risposta. Dalle date e dal tempo che ci vuole affinchè una lettera arrivi da Madrid a Pietroburgo, si vede che io scrivevo quasi su due piedi, senza poter troppo rileggere: ma io non ho troncato cosa alcuna, perchè questo è molto meno permesso che aggiugnere, quando si risponde.

LETTERE

DI

GIOVANNI WINKELMANN A MENGS

I

Dopo tre giorni di permanenza a Napoli sono ito a Portici il 26 del passato, e credendo di trovare una camera dagli Agostiniani scalzi fin a Pasqua, conforme mi veniva assicurato dal P. Vicario della Speranza, mi trovai deluso; ed essendomi stato accordato per tre giorni soli l' unico appartamento che loro avanza, che viene occupato dal primo cappellano del re quando capita la corte a Portici, mi misi subito a scrivere a monsignor Nunzio, supplicandolo ad interessarsi per me, per trovare una stanza in un altro convento, e il giorno dopo mi fu accordata. Ma prima che giungesse la risposta, venni in conoscenza col P. Antonio Piagi, il più gran galantuomo del mondo, il quale mi esibì la stanza, il letto, la tavola, e tutto il comodo. Non esitai punto ad accettarlo, e ivi sto con quiete, e senza molta spesa. Il buon padre mi carica di mille e mille saluti per voi, e per la signora vostra consorte.

L' altra difficoltà che s' intoppò, fu la licenza di fare uno studio continuo a Portici, resasi anche maggiore per la parola *continuo*. Non restava dal marchese Acciajoli, intendente di Portici, di gratificarmene; e per questo motivo mi convenne spedire subito una lettera al marchese Tanucci a Bovino:

frattanto me ne partii, aspettando la risposta, la quale giunse col comando del re medesimo di favorirmi in tutto ciò che convenevolmente potessi desiderare. Tutti pronti come la luce, pajono fare a gara di rendersi benevoli a me; e ho veduto tutto a riserva del Satiro, che non sta nel museo, ma dal signor Canart Romano, scultore del re, gelosamente custodito; e gli è proibito di mostrarlo senza l'ordine immediato del re. Tutti quelli che si vantano d'averlo veduto sono bugiardi.

Il conte di Firmian, da cui vado a pranzare ogni volta che passo a Napoli, è un compitissimo cavaliere; ed un uomo che, oltre la sua gran dottrina, buon gusto, retto discernimento, e passione per le belle arti, può esser chiamato amabilissimo. Egli fa tale stima di voi, quanto non vi saprò dire. Il mio libro, che gli ho regalato, ha incontrato il suo genio e ne fa mille encomj. Mi ha dato speranza di farmi avere il primo Tomo delle Pitture in regalo.

Veniamo al nostro proposito principale. Le pitture più interessanti sono pubblicate nel detto primo Tomo. Il resto sono minuzie, e non v'è da cavarne alcun lume per l'arte, se non qualche notizia intorno ai costumi, case, fabbriche, ecc. La più conservata e la più bella, è il Chirone coll' Achille giovane. Il compagno di questo, Marsia con Olimpo, non gli sarebbe inferiore, ma è quasi affatto guasto. Della testa di Marsia non se ne vede che qualche vestigio.

Il Teseo è ben disegnato, ma mal colorito; e le altre figure dello stesso quadro sono somigliantissime alla sua incisione. Il Telefo, come va interpretato, è della stessa mano; come si scorge chiaramente il Chirone.

In primo luogo bisogna sapere che tanto il Chirone, quanto il suo compagno, e le altre pitture più grandi,

sono levate dal teatro e sono concave; eccettuato il riconoscimento d'Oreste, di cui mi sono dimenticato di parlare avanti, che è piano. Questo teatro era dell' antica città di Resina vicina ad Ercolano. Della città d' Eraclea non si è scoperto altro, che un gran palazzo, e in questo sito non si è seguitato a scavare. Tutto quello che si è trovato dentro, e intorno a questo teatro mi pare che non oltrepassi il tempo de' Cesari; e quasi tutto quello che si è trovato dentro al palazzo, d'onde sono presi tutti i busti di marmo e di bronzo, non è che dello stesso tempo, a mio parere. La maggior parte de'volumi ridotta in carbone è trovata nello stesso palazzo; e se il carattere non inganna, sono scritti intorno al tempo di Cicerone; mentre se ne trova uno scritto dal suo autore medesimo Filodemo di cui fa menzione Cicerone: il che si può congetturare dalle cassature e correzioni frequenti. Le mie congetture intorno all'età delle statue le proporrò in un' altra lettera.

Posto e non concesso per punto fisso, che la maggior parte delle scoperte de' musei reali sieno fatte alquanto prima o dopo Augusto, io ne arguisco, che questo sito sia stato poco frequentato in tempo della repubblica romana, ma bensì dopo il gran lusso invalso in Roma. e siccome le città d' Eraclea, Stabbia, Resina, e Pompeja saranno state città di poca conseguenza nella vicinanza di Napoli e di Sorrento, poichè non si trova nessuna iscrizione greca, nessun altro monumento pubblico, che possa riputarsi fatto a spese pubbliche, esse dovevano pertanto il loro accrescimento ai Romani, che vennero a fabbricarvi e a divertirvisi. Tutte le iscrizioni sono latine. La famiglia de'Balbi avrà avuta una gran parte all' esaltamento d' Eraclea; come ne fanno testimonianza le due belle statue equestri. Il teatro sarà

stato probabilmente fabbricato in questo tempo; e come tutte le iscrizioni principiano da Augusto, si potrebbe inferire che il teatro non sia stato fatto che sotto, o dopo quell'imperatore (*a*). La mediocrità delle pitture grandi, riguardo al disegno, eccettuato il Chirone e il suo compagno se fosse intiero, mi fa nascere il sospetto che non possano essere molto anteriori a Nerone, stante che Plinio dice: *Nunc nulla nobilis pictura est.*

Il giovane Achille è disegnato, secondo il mio corto intendimento, con una maestria insuperabile, e colorito con una franchezza e fiducia propria a gran maestri, e con la pastosità e morbidezza del Correggio. Lo stesso dico del Chirone. Ma quello che non si può capire, è che le figure, le quali fanno l'ombra in giù, cioè i piedi, non fanno ombra sul campo della pittura; quando anche le testicciuole di bue, e le rose nel fregio poco staccate non lasciano di farvi la loro. Per qual motivo il pittore si è dispensato dal rappresentare l'effetto della natura? Per non confondere il contorno delle figure? quando le ombre gli servivano per rilevarle. La stessa mancanza osservo in tutte le pitture. Altri corpi sono accompagnati con la loro ombra; e si vede fra gli altri un volume inchinato al muro coll'ombra perpendicolare e orizzontale. Del resto le pitture non sono fatte a fresco: il che è da presumersi dalle scrostature del

---

(*a*) Pare che non se ne possa più dubitare, credendosi dal marchese Venuti nelle sue Osservazioni sulle scoperte d'Ercolano, *pag.* 65, e dall' Ignarra, *de Palaestra*, *Neap.*, *pag.* 99, da Seigneux de Correvon e da altri, che Numisio architetto di esso sia quello nominato da Vitruvio per suo compagno, che volgarmente si legge Numidico, Minidio, e altrimenti. FEA.

colorito che, essendo staccato e cascato, lascia il campo bianco; e l'Achille anche ha molto patito nel ventre (*a*).

La pittura, o, per meglio dire, il disegno in rosso fatto da Alessandro ateniese, come anche le altre tre dipinte o disegnate sul marmo, è alta due palmi, e stanno nell' appartamento della regina; il nome dell' artefice e i nomi delle figure sono scritti con diligenza; e il carattere non dà indizio d' una grande antichità. Tutti quattro pajono dello stesso artefice; e l' Ercole in atto d' assalire il Centauro Nesso, mi piace più degli altri. I due altri marmi hanno il lor disegno quasi affatto svanito e guasto per essere stati lavati da gente ignorante.

Ci vorrebbe un volume per consultarvi sopra tutto, e mandarvi tutte le notizie che avrei a caro di potervi comunicare. Un poco per volta (*b*).

Portici, l'11 marzo, 1758.

2

Eccoci al fine de'nostri desiderj per la faustissima nuova del vostro arrivo alla corte di Madrid, il quale ci ha fatto penare un pezzo. Ora il compimento della vostra sorte sta sopra la salute vostra, che vi desi-

---

(*a*) La questione che fa Winkelmann intorno all'ombra, si scioglie subito, se si riflette che quelle parti che non l'hanno, come sono i piedi, non la possono avere, perchè le figure si rappresentano in aria, e alcune come ballando senza campo nel quadro. Le altre parti che fanno ombra sul corpo, come le braccia, hanno la loro ombra notabile anche nelle tavole in rame. Fea.

(*b*) Per tutte queste notizie si vedano le altre lettere di Winkelmann, che ho inserite nel Tomo III della *Storia delle arti del disegno*, e la lettera di Mengs qui avanti, num. 26. Fea.

dero dal cielo. La perdita che ho fatto in voi non è risarcibile qualunque sorte possa mai incontrare, e non posso pensarvi senza lagrime, che mi stillano dal vivo cuore; ma essa mi verrà alleggerita nel sentire il felice successo della vostra presente situazione. Non cedo a nessuno nell'amarvi tra tutti quelli che vi professano obbligazioni, che grandissime vi tengo, e ne conserverò la memoria per tutta la vita mia: e ardisco dire che non concepisco maggior grado d'affetto di quello che vi ho portato e vi porterò per sempre; quantunque io non lo abbia palesato con quelle dimostrazioni che mi detta il cuore. Io meritavo alle volte i vostri rimproveri in piccole mancanze; ma quando si trattasse di realità, vi farei vedere allora di che cosa io sia capace per un amico, che Dio mi fece trovare per farmi godere la dolcezza della vita.

Il signor cardinale (*a*) vi saluta caramente, e vi augura da Dio ogni bene. Il vostro Parnasso principia a oscurare tutta la fabbrica, e tutto l'oro impiastratovi, e quell'oltre ogni segno dimostrato applauso farà nascere gelosia al padrone. Noi non siamo venuti che per vedere il Parnasso di Mengs, ho sentito dire più volte al cardinale. Ma bisogna anche rendergli giustizia: non lascia d'amplificare quella più che umana opera con quegli elogi che dimostrano quanto conto ne fa, e quanto se ne pavoneggia. Iddio vi feliciti.

Roma, il 10 novembre, 1761.

3

SEMPRE più mi rallegro delle faustissime apparenze che piglia la vostra situazione in cotesta corte; e vi

---

(*a*) Alessandro Albani. FEA.

auguro dal cielo ogni bene con quello sviscerato affetto che vi porto per più motivi, fra i quali mi resterà sempre la riconoscenza presente, e non si cancellerà mai dall'animo mio. La memoria che conservate di me, e i contrassegni datimene nell'ultima vostra al signor Casanuova, vengono più pregiati da me che tutti i favori de' grandi. Quanto vi sono obbligato di quelle notizie antiquarie! Procurerò di contraccambiarvi a suo tempo (*a*).

Particolare è la statua di bronzo in Aranjuez; ma più particolare la rende l'essersi trovata anticamente a Salisburgo in Germania, dove fu scoperta in tempo di Carlo V imperatore dal cardinale arcivescovo di Salisburgo, Melchiorre Wolmaro, prelato dotto, e di buon gusto. Il sito dove fu trovata si chiama s. Vito. Questa figura è portata dal Grutero nelle Iscrizioni mal disegnata, ma esatta in quanto all'iscrizione sulla coscia. Non vi è altra differenza se non l'I nel nome di BARBIVS, copiato da voi senza I BARBIVS. Io già l'avevo citata nell'operetta mia (*b*), stimandola rimasta a Salisburgo, e in questa persuasione venni confermato dal cardinale Alessandro, il quale di passaggio a Vienna per quella città vi ha trovato una statua di bronzo tale quale quella che mi descrivete di Aranjuez. Conviene ora indagare, se quella di Sa-

---

(*a*) Ho fatto varie ricerche per trovare quelle lettere di Mengs a Winkelmann, che doveano essere interessanti; ma non ho potuto trovarle; e neppur sono fra certi manoscritti di Winkelmann nella libreria Albani che ho veduti col ch. signor ab. Morcelli, custode della medesima. FEA.

(*b*) Vuol dire la *Storia delle arti del disegno*, *Tom. II*, *lib. VIII*, *cap. IV*, § 1, *pag.* 141, ove poi ha aggiunta questa notizia, ma in altra maniera. FEA.

lisburgo abbia segnata la stessa iscrizione; e su questo punto posso venire in chiaro per mezzo del conte di Firmian.

Le notizie di s. Idelfonso non mi sono state meno care; e godo che il gruppo di Castore e Polluce, intagliato con le Muse, restaurate da Ercole Ferrata coll' Apollo di sua mano, nella raccolta delle statue del de' Rossi, corrisponda all' idea che ne dà la stampa. Il cardinale ne ha piena notizia, e non sa abbastanza lodare il busto d' Antinoo, tutto antico, e di perfettissima conservazione, uguale, e forse superiore ancora, dice egli, in bellezza a quello di rilievo nella sua villa. Una testa d'Alessandro sopra un busto moderno gli è parsa oltre ogni modo bella. Egli esalta il lavoro d'un torso imperiale con la corazza d'alabastro orientale, e un vaso cilindrico con un Baccanale. Tutta questa raccolta costò al re di Spagna 51000 scudi *(a)*. Le statue egizie di cui fate cenno, non erano in questa raccolta: bisogna che sieno acquisti più antichi. A comodo vostro desidererei esserne un poco più informato. Io aspetto ancora altre nuove antiquarie dell' Escuriale, dove la famosa Apoteosi dell' imperator Claudio fu trovata attaccata per peso dell'orologio del campanile. Il generale degl'Inglesi, andatone in traccia, la portò via *(b)*; e si dice che in quel

---

(*a*) Si veda qui avanti *pag.* 355, *vol. I.* Fea.

(*b*) Winkelmann ripete questa storiella nella *Storia delle arti del dis.*, *Tom. II*, *lib. XI*, *cap. II*, § 23, *pag.* 340, ove ho notato che non è mai stata all' Escuriale, ma a Madrid nel palazzo del Ritiro, ove è anche al presente la testa sopra un tavolino, e la base in una camera sotterranea. Fu trovata nel secolo passato alle Frattocchie, e allora fu pubblicata dal Severoli nel suo Trattato dell' Apoteosi, e dal Fabretti, *De col. Traj.*,

tempo della guerra di Successione in questo secolo gl' Inglesi mandarono via sette navi con antichità scavate nelle province meridionali della Spagna. Ivi si trova un Raffaello molto decantato; ma non so adesso dire il soggetto.

Roma, il 18 novembre, 1761.

4

Io ho letto e riletto, e leggo di nuovo, e non finirò di leggere la vostra affezionatissima lettera, scritta con la penna che si può dire tinta nel dolce liquore dell'amicizia. Povero me di talento e di spirito, che non posso rispondere con la pienezza d'affetto, di cui mi ricolmate! Giorno e notte resta la mia mente occupata e piena della vostra idea, e non m'alzo da letto che con questo sempre mai più dolce pensiero. Non so cosa sarà di me; non so se potrò sopportare la mia perdita irreparabile. Non mi può sollevare un raggio di lontana speranza di rivedervi, il quale sparisce e mi lascia nella solitudine. Ma su l'ara che vi resta dedicata, non s' accenderà mai più altra fiamma. Il buon ascendente che vi guida, e la sorte propizia, quantunque non mai uguale al vostro merito, deve essere una parte della mia consolazione.

Dopo quest'esordio vengo alle notizie di cui seguitate ad istruirmi. Non mi crediate tanto pedante che non ne sappia far quel conto che meritano osservazioni tanto singolari. La lava scoperta può in qualche parte risarcire l'onore di Possidonio, storico

---

pag. 384, e poi dal Montfaucon, *Antiq. exp'.*, *Tom. V*, *p.* 129. Ponz nel suo *Viaxe*, *Tom. VI*, *pag.* 80, *num.* 85, descrive la base, senza la testa, che, *pag.* 260, mostra di non sapere dove sia, benchè la sospetti in quel sotterraneo. FEA.

antico, dalla taccia appostagli di favoloso da Strabone (a), il quale da lui ha cavato la notizia dell'incendio delle selve de'monti della Spagna, d'onde calarono giù torrenti di metalli liquefatti. Questo racconto sembra a Strabone avere il colore d'una favola; ma, inteso sanamente, viene approvato dalla lava prodotta da eruzioni di fuoco e da vulcani sprofondati che possono inferirsi di lì.

Ne'sepolcri vostri vi siete apposto al vero. Questi sono monumenti degli antichi Celti, non osservati, per quanto io sappia, in Ispagna; ma ve ne sono degli stupendi, composti di gran pietroni nel modo da voi accennato, nel Brandeburghese e per tutta la Germania bassa. Nella Westfalia si possono accovacciare cento pecore sotto una pietra alzata sopra altre. Alcuni vogliono che il famoso *Stone-beng*, o Pietra pensile, in Inghilterra, sia uno di questi sepolcri.

La Spagna resta a noi altri un paese incognito rispetto alla storia naturale del paese. L'unico libro, in cui mi pare d'aver trovato parecchie osservazioni di questo genere, è intitolato: *Delices de Spagne; Leyde, vol. 3 in* 12; ma non si trova a Roma. Vi sono bei rami degli avanzi degli edifizj de're arabi nelle province meridionali, a Granata, Murcia, ecc.; e queste stampe sono state malamente copiate nella Storia del Salmon, tradotta dall'inglese.

Mi farete un singolar favore di fregiare le lettere vostre con simili osservazioni; e, prima di scordarmene, vi supplico di non celarmi quello che si può sapere d'alcune pitture antiche del cavalier Diel, passate per le mani vostre e vendute. Ne ho proprio

(a) *Lib.* 2, *pag.* 147, *B.*, *edit. Casaub.*, 1620.

WINKELMANN.

bisogno nella mia Storia dell'arte. Vi giuro anticipatamente che questo resterà sotterra finchè il libro possa uscire dalla stampa (*a*).

Le mie Osservazioni sull'architettura antica, stampate con isplendore e dedicate al principe nostro, le aspetto da Augusta (*b*), e il Trattato vostro dagli Svizzeri. Io sono ansioso di vedere l'uno e l'altro.

Il manoscritto, di cui vi parlai, è un poema greco di Oppiano, autore del tempo di Comodo. Si pretende che nella libreria dell'Escuriale esista ancora quello della Caccia degli uccelli, in greco ΙΞΕΥΤΙΚΑ. Non posso allegare autori di questa notizia, ma se poteste arrivare a sincerarmene, vi sarei molto obbligato, e trovandovisi, se poteste ottenere la licenza di farne fare una copia, vi fareste un merito presso tutti quelli che pregiano questi studj. Le spese della copia ve le farei subito rimborsare da un librajo.

Della statua di bronzo a Salisburgo non ho ancora la precisa notizia presa sul luogo medesimo; ma il segretario del conte di Firmian m'assicura che vi è, e con la iscrizione alla coscia.

Di scoperte di antichità ne andiamo molto digiuni per colpa delle acque continue, dalle quali vengono impediti i lavori nelle cave. Il signor cardinale medesimo non ha fatto acquisti dopo la vostra partenza se non d'una pittura antica regalatagli dal nipote di Passionei, cavata anni sono alle falde del Palatino, in quella vigna stessa che possiede adesso il direttore dell'accademia di Francia. Essa fu trovata con sette altre pitture che stanno nella galleria del Col-

---

(*a*) Si veda qui avanti *pag.* 57, *seg*, *vol. I.* Fea.

(*b*) Le ho pubblicate tradotte in italiano, e corrette in moltissime cose, nel Tomo III della *Storia delle arti del disegno.* Fea.

legio romano, e rappresenta un sagrificio a Marte, la cui figura armata sta su di un piedestallo; dall'una e dall'altra parte sta una donna in piedi con una patera e con un simbolo. Il sagrificio a Marte non si confà troppo con la funzione di donne, se veramente è sagrificio; ma non saprei indicarvelo con altro battesimo. La lunghezza è di quattro palmi e mezzo, ed era un pezzo di volta, come si vede dalla sua cavità.

Roma, il 16 dicembre, 1761.

5

Mi sorprendete con un eccesso d'amore, e mi mettete in un trasporto di tenerezza che non so spiegarvi nè in iscritto, nè in parole. Io non perdo mai di vista la dolce speranza che andate risvegliando in me; ma per essere troppo remota dagli occhi miei mi svanisce spesse volte. Io non dispero di vedervi tornare; ma con capelli canuti e più carico d'anni: sarei però per consolarmi se godeste con me la quiete d'animo. Le vostre lettere sono come i giorni di estate; e le più lunghe sono le più belle, e mi riservo di rispondervi in altro ordinario più di quello che mi permette una piccola indisposizione sopraggiunta al cardinale delle solite sue. Esso manda mille saluti pieni di affetto e di amore tanto a voi che alla signora consorte vostra, replicandovi i suoi obblighi per l'eterna opera che gli avete lasciata, la quale va sempre crescendo, e con essa l'amor suo verso di voi.

Delle pitture manterrò un eterno silenzio; mi sarei prevaluto di qualche notizia nella mia Storia dell'Arte. La pittura, già di Passionei, ora del nostro cardinale, è tale e quale l'avete detta voi. Io ne parlai quando ne fu fatta l'offerta al cardinale, non avendola veduta prima che di passaggio. Baldani trova

la vostra congettura felice e sublime; non è però trovata nel palazzo di Nerone, ma a piè del Palatino verso i Cerchi e in quella vigna medesima, che è adesso di Natoire. Nella stessa grotta furono scavate sette altre pitture de' Gesuiti, fra le quali è la migliore un Fauno vecchio, Satiro, che beve da un corno, e con un piccolo paesino, ma bello. La guerra mi fa temer per voi.

Roma, il 21 aprile, 1762.

6

Finalmente è giunta l'operetta vostra (*a*), stampata pulitamente e corretta. Essa è il mio più gustoso trattenimento a Castello, dove sto per quindici giorni col cardinale e con la signora donna Teresa. Mi giunse qui: la divoro, e tutto mi sembra nuovo. Io scommetto che non sia mai uscito alla luce un componimento di così piccola mole più carico di profondi sentimenti, di più solidi ragionamenti e di più reale profitto e insegnamento di questa vostra operetta, la quale paragonata non solo con quelle dell' arte, ma ardisco dire con ogni sorte d'altri libri, è come una libbra di piombo a un sacco di lana. Il signor conte di Firmian, per mezzo di cui ho avuto questa unica copia, prorompe in eccessi d'ammirazione, senza saperne l'autore. L' intelligenza del bello, dice egli, si stende in quest' opera sin dove è lecito di arrivare con le facoltà umane, e vi è sviluppata una verità, della quale abbiamo avuto il sentimento senza poterla spiegare. Il preciso e nerbuto avvertimento premesso dall'editore non vi dispiacerà (*b*). Il nome

(*a*) Le *Riflessioni sulla bellezza*, date in principio del vol. I. FEA.

(*b*) Questo non si è dato nelle varie edizioni, fuorchè da Jansen, e neppur qui. FEA.

mio spicca nel frontespizio, e partecipa della gloria che vi siete acquistata con sì giusto titolo. Ho suggerito al signor Fuessli che procuri di mandarvene una copia per mezzo di Wille, a cui non dovrebbero mancare delle opportunità a facilitarne la spedizione senza spesa. Essendo assicurato dell'applauso del pubblico, vi prego per l'amore che portate a questo vostro primogenito intellettuale messo al mondo, di non abbandonarlo, e dargli l'ultima stagionatura, se stimate di farvi qualche giunta o accrescimento, per farlo comparire di nuovo in veste più splendida.

Quando stavo per finire la lettera venne una staffetta da Vienna a chiedere l'Indulto Pontificio per una contribuzione imposta al clero austriaco nel Milanese; e nello stesso tempo ebbe il signor cardinale la nuova d'una gran tazza scoperta alla macchia e nascostamente alla strada per andare ad Albano, verso le Frattocchie, sul fondo del Contestabile. Si partì immantinente dopo la staffetta, ed io corsi subito alla villa del cardinale per vedere la scoperta Questa tazza è un labbro, *labrum*, di dieci palmi e mezzo di diametro, di cui però non si sono trovati per ora che tre terzi: l'altezza passa tre palmi. Questa gran macchina è tutta lavorata in ogni sua parte e scolpita egregiamente. Il labbro medesimo della tazza è baccellato con baccelli trammezzati di punte di frezze. Tutto il giro sotto il labbro contiene le Fatiche di Ercole in figure di un palmo, di bel disegno e scultura a bassorilievo. Ogni prodezza d'Ercole è accompagnata da una figura donnesca, le quali serviranno parte per illustrare la favola e i passi degli autori antichi; parte per iscoprire tratti di mitologia finora incogniti. Sotto le figure gira un elegantissimo intreccio di quattro dita di larghezza, e il corpo del vaso sino al centro di sotto è ornato di baccelli lun-

ghi e trammezzati come quelli del labbro. Il centro è bucato, e il foro spacca tre parti di un palmo. La cosa più notabile son due ferri rappresentati nel marmo sopra il fondo di sotto la tazza, di tre palmi di lunghezza col manico, il quale è rimasto a uno di questi ferri, ed è grosso un mezzo palmo. Questi ferri figurati di marmo rassomigliano a un vomere d'aratro; e col manico pare che rappresentino un gran dardo o venabulo. Il terzo manca. Questi pretesi dardi sostengono, per così dire, la tazza, di modo che il ferro resta sotto, e il manico scappava fuori con una rozza grandiosità. La grossezza della tazza sarà appena di due once; il marmo è maravigliosamente bello. Non mancherò di darvene ulteriori notizie (a).

Castel Gandolfo, il 23 giugno, 1762.

7

Desiderandovi ogni bene dal cielo, vengo a parte di tutte le nuove vostre, e godo sommamente che non cangino mai faccia ed aspetto. Io respiro la quiete e la tranquillità, e questa calma nel mare della vita nostra deve prevalere a tutto il fumo, di cui altri si pascono in continue brame smoderate.

Principiando dall'opera vostra, con la quale siete entrato nella carriera e nel grado degli autori, non posso più ripararmi da quelli che la vogliono tradotta in italiano. Voi scagliate dei fulmini contro quelli che si arrischieranno a porvi le mani, senza essere guidati da voi medesimo. Questa proibizione poteva aver luogo sino a che si poteva giungervi, e non era discordante, ma adesso vuole la necessità

(a) Winkelmann ha poi pubblicata questa tazza nei *Monumenti antichi inediti*, n. 64, *seg.* Fea.

che pensiate ad abolire questa legge, che con troppo rigore dettaste, e l'alto tuono con cui parlate, non potrà alla fine trattenere la gente dall' operare contro la vostra intenzione. Il P. Mingarelli bolognese, di quelli di san Pietro in Vincoli, passando col suo Generale per Roma, volle in ogni maniera che io ci prestassi orecchio; e uno di loro, che ha studiato arrabbiatamente il tedesco, era pronto ad affaticarvisi. Io glielo promisi senza ricordarmi della proibizione vostra, poi bisognava ritrattarmi; e adesso che gli ho mandato l' unica copia mia, si proibisce da sè stesso il tradurre. Il conte di Firmian parla da estatico del vostro libro in un' altra sua lettera, e gli scrissi che forse forse sareste per lasciarvi indurre a mettervi un'altra volta la mente e la mano, e mi pigliò subito in parola, come se io fossi dispotico nell'amicizia vostra. Ma da vero, scrivetemi del modo in cui ho da contenermi intorno alla traduzione. Anche a me basterebbe l' animo con l' ajuto di quelli che sanno più di me, e non temerei che ne nascesse una sconciatura.

La Storia dell'Arte si metterà sotto al torchio dopo la fiera di s. Michele di Lipsia. L'altra italiana è sbozzata, e non ne manca altro che il ripulimento, e qualche giunta qua e là. Ma i rami sono quelli che anderanno difficoltando il negozio. Casanuova vuole che vengano intagliati in Augusta. Mi ci arrendei dopo qualche contrasto; vi spedimmo tre disegni, ed oramai sono scorse sei settimane senza aver risposta. Intanto, per non istare ozioso, ho steso qualche cosa intorno alle scoperte d'Ercolano, in forma di lettera indirizzata al signor cav. conte di Brühl. L'operetta crescerà fino a 16 fogli, e oggi spedisco il primo, e vado copiando di mano in mano che finisco lo sbozzo d'un foglio. Vi metto tre rametti per fregio.

Mi è venuto più volte in mente di chiedervi una carità per la mia Storia dell'Arte. Sarebbe ancora a tempo. Un disegno di tre figure per frontespizio col nome vostro le darebbe un fregio immortale. Vi sarebbe Zilian e Preissler a Copenhaghen per intagliarlo, e a Walther non rincrescerebbe la spesa. Ma oltre che non so se le vostre fatiche vi permettano ozio da pensare ad altre cose, non so il modo di farlo venire senza grande spesa. Per ispedirlo sicuramente vi vorrebbe un cannelletto di latta, o di ottone. Carissimo amico, io accetto le vostre scuse con la medesima persuasione anticipata del vostro buon cuore, con la quale mi sono fatto ardito di chiederlo. Resti proposto in modo di parere, e una parola, un cenno vostro mi basta per farmi capire.

Della gran Tazza di marmo con le fatiche d'Ercole, si è trovato tutto il fondo e un altro pezzo del giro del corpo; ma ci mancano ancora sette o otto palmi per compire il giro. Quello che pigliammo non so per che cosa, su cui posasse la tazza, sono i manichi, e quello che, guardato di primo slancio, ci pareva un ferro di vomere, è l'attaccaglia del manico, il quale ne ha due da ambe le parti..

Non ho voluto essere il primo a darvi la nuova sinistra della vendita dei disegni del cardinale. Adam d'Edimburgo, il fratello minore di quello che avete conosciuto voi, il quale gli ha pagati 14000 scudi, fa comparire il re d'Inghilterra, forse per poterli far uscire senza impegno. Ora saranno arrivati felicemente a Livorno. Prescindendo dal decoro, il cardinale ha fatto un negozione. Vi sono comprese tutte le stampe, le quali sono roba esecranda. Io feci il diavolo in casa; ma finalmente di che momento sarei stato io contro la necessità?

Roma, il 28 luglio, 1762.

8

L'ultima nuova del gradimento di S. M. Cattolica dimostrato all'opera vostra, gli elogi degli accademici dati al vostro sublime merito e la soprintendenza di tutte le pitture ordinate e da ordinarsi in avvenire alla corte, m'ha riempiuto di quella interna allegrezza che non si sa contenere, e l'ho partecipata a tutti quelli che vi vogliono bene; e tutti si vanno rallegrando con voi, augurandovi meco gli anni nestorei per la gloria della pittura, rinata e risorta in voi e condotta al maggior colmo del suo splendore. Voi siete la delizia de'miei trattenimenti mentali; l'ultimo pensiero che mi lascia nel pigliar sonno e il primo allo svegliarmi, vanno diretti a voi, in cui Dio mi ha fatto trovare quell'amico che smaniosamente andavo cercando senza poterlo trovare, e da cui sconsolatamente resto separato e slontanato per l'infelicità dei tempi e per la ruina della desideratissima patria nostra.

Sinora, e in mezzo ai disgusti che vi nacquero, non ebbi cuore d'appoggiare con le mie preghiere la supplica del mio garbato Svizzero, alla quale non vi siete degnato di rispondere, ed eccola replicata per mezzo mio. La misura del quadro è il gabinetto, e l in conseguenza, al parer mio, la metà del naturale La scelta del soggetto non sagro, riposa sopra di voi: il pagamento sarà in conformità de'prezzi soliti vostri. Tutta la sua patria vi concorre co'desiderj e co'voti; ed io vi prego per le sante leggi della nostra amicizia, di non dargli la negativa. Non v'incresca di replicargli per mezzo mio due righe per sua consolazione

L'operetta mia italiana, che vi sta tanto a cuore, ha riposato un poco per diverse ragioni, ma spero

di condurla in questa estate al suo desiderato fine, e quando l'avrò riveduta di nuovo, l'andrò esponendo alla critica di chi può darne giudizio. La notizia delle scoperte Ercolanesi di dodici fogli in quarto, diretta al signor conte di Brühl e fregiata con tre rametti, è stata applaudita per tutto, e il librajo ne avrà a quest'ora finito lo spaccio. Mosso da ciò, sto per tornare a Napoli in questa quaresima con l'intenzione di fare più diligente ricerca per cangiare la forma epistolare in quella di trattato. Tempo fa sbozzai un Saggio d'allegoria per i pittori; ma vi andrò con piè di piombo; e se il disegno e la tessitura non sarà gradita da voi, rimarrà un embrione. In un'altra ve ne darò que'lumi sufficienti a potermi suggerire il vostro parere e consiglio. La stampa della Storia dell'Arte è stata di nuovo impedita dalle violenze inesplicabili e inaudite che il barbaro nemico usa a quelli di Lipsia. Si dice però di certo che la pace sia conchiusa ivi tra la corte di Vienna e quella di Berlino. Mi è venuta poi l'idea di trattare di certe materie, principalmente di quelle che risguardano l'arte, in diverse lettere, e farne un volumetto intitolato, *Lettere romane*, ma in tedesco (*a*). Io tengo pronte diverse copie del vostro libro, ma non trovo via di spedirle.

In quanto a me, sto bene e contentissimo, e all'approssimarsi la pace non mi sento veruno stimolo di cambiar paese.

Roma, il 19 gennajo, 1763.

(*a*) Intorno a queste e ad altre opere di Winkelmann, si vedano le prefazioni alla *Storia delle Arti del disegno*, della nostra edizione. Fea.

9

Non vi scrissi nell'ordinario passato per aspettare un distinto ragguaglio d'una scoperta fatta nell'antica Pompeja, la quale vi farà venire l'acquolina in bocca. Questo è un mosaico trovato il 28 aprile; ma il primo e l'unico nel suo genere che sinora sia comparso alla luce. Rappresenta esso quattro figure con la maschera al volto che suonano diversi strumenti. La prima figura a destra del quadro, è d'uomo con volto caricato, e in atto di suonare un gran cembalo o tamburino; l'altra che segue, parimente d'uomo, suona i crotali; la terza è donna in profilo, veduta di spalle, che suona due tibie, e la quarta è un fanciullo che suona la piva. I panneggiamenti, dice Camillo Paderni, sono ben piegati, e tutto ottimamente disegnato ed espresso di vaghissimi colori cangianti. Il lavoro è d'una sottigliezza che sfugge l'occhio, principiando nel fondo con quadrelli di grandezza d'una penna troncata nella sua sommità, e sminuendosi nelle figure in pezzetti quasi invisibili. I capelli e i ramoscelli d'erbe che ornano di sopra le maschere e le pennazze degli occhi, non possono ben distinguersi con l'occhio nudo. Ma quel che accresce il gran pregio di questo monumento, è il nome dell'artefice in caratteri neri nella sommità del quadro nella parte sinistra e in campo bianco. Chiamasi Dioscoride oriundo di Samo: ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. Si pretende che una pittura trovata nel 1759 nell'antica Stabbia sia una copia di questo musaico. La sua altezza è di due palmi romani.

Di tutto quello che si andrà scoprendo ne sarete puntualmente avvisato.

Roma, l'8 giugno, 1763.

10

Se vogliamo fare i calcoli giusti, sarete nel commercio nostro in colpa voi, non io. Mai una riga di risposta! e l'aspettarla ha in parte cagionato il mio ritardo a scrivervi. Era per altro non dico tratto di amicizia, ma di civiltà, di rallegrarvi meco del mio stabilimento a Roma, come hanno fatto molti altri meno interessati nella sorte mia. Vi passo però anche questo.

Se fosse vero quel che dicono da noi le femmine che le orecchie ci trombano quando in assenza si parla di noi, le vostre sarebbero state in un continuo tamburo durante la nostra villeggiatura, nella quale le persone di distinzione non vi nominarono senza darvi il predicato di grande, il gran Mengs; e Sua Santità medesima nel considerare il vostro Parnasso vi dava del gran pittore. Io esercitai allora una funzione del posto mio nello spiegare al Papa que' monumenti che il signor cardinale gli accennò come particolari.

L'opera mia va avanti, e riuscirà più voluminosa di quel che si credea; essendo cresciuti i monumenti inediti, portati in essa e disegnati, o da disegnarsi, fin a dugento, fra' quali ve ne sono alcuni de' vasi vostri (*a*). Quello con due giovani a un sepolcro, pare che rappresenti Oreste e Pilade al sepolcro di Agamennone, cavato dall'Elettra di Sofocle. Non istà bene a me di darvi un'idea del merito di questa fatica, ma non posso non parteciparvi per consolazione vostra il giudizio di Baldani, il quale cerca il

(*a*) Mengs cedè poi la sua raccolta di vasi detti etruschi alla biblioteca Vaticana per un cambio di stampe duplicate. FEA.

pelo nell'uovo. Nel leggergli due sole spiegazioni, per non infastidirlo con più nella sua malattia pericolosa, della quale spera rimettersi a Castel Gandolfo, proruppe nel dire: Sentite! gl'Inglesi vi metteranno una statua; cosa più bella e insigne non è comparsa nell'antichità. In questi stessi termini ha poi parlato anche al signor cardinale. Quando poi saremo a tiro, la farò passare sotto più occhi, e i giudici saranno Baldani, Bottari e Giacomelli, e a questo farò concepire un'idea diversa d'un antiquario, quando vedrà spiegati molti passi degli autori antichi e d'Omero medesimo, altri corretti e critici moderni, come Salmasio, ecc., confutati da' marmi, non con dicerie, ma con sodi argomenti ristretti in poche parole.

Il signor cardinale s'è esibito di regalar la carta, senza però aver fatto il calcolo della spesa che ci vorrà, la quale andrà in su assai. Vi saranno cento fogli di stampe e cinquanta duerni, e più di carattere a mille copie in carta reale. Io crederei che il sentimento di Baldani vi potesse servire di patente per annunziare quest'opera con qualche fiducia anche in Ispagna, onde trovarne qualche esito.

Di nuove scoperte ne siamo scarsi. Del musaico col nome dell'artefice Dioscoride di Samo ve ne ho dato ragguaglio. Il signor cardinale ha avuto un labbro d'una specie di porfido verde di casa Strozzi, per un certo servizio fatto al duca, e questo vaso è il più bello di tutti a Roma. La villa cresce sempre in fabbriche e in monumenti, e si sta negoziando la compra della vigna contigua di Serlupi, la quale poi servirà di dote all'altra.

Roma, il 9 agosto, 1763.

II

Quanto meno aspettato, tanto più grato è stato a me e a tutti il felice ritorno della carissima vostra consorte, amata da me svisceratamente, come parte dell'amico più caro che io abbia in questo mondo. Ma più d'ogni altra cosa m'ha ricolmato di contentezza la confidenza vostra in me, desiderando l'assistenza mia dove io possa esserle utile. Questo riguardo verso l'insufficienza mia, dichiaratomi dalla signora Margherita, sarà sempre considerato da me come la maggiore dimostrazione del vostro affetto; ed io sarò prontissimo a' minimi cenni vostri. Non posso poi contenermi di mostrarmi consapevole della speranza, di cui la signora m'ha reso partecipe; vi verrò allora incontro sino dove comanderete.

In questa occasione ci avete procurato un altro non mai aspettato piacere, in farci conoscere una delle più belle cose che esistano al mondo. Che stupore! che mostro di bellezza! Non vi possono stare a fronte tutte le gioje del museo di Firenze e quelle di casa Piombino. Il signor cardinale si sfiaterà in esclamazioni quando io sono rimasto stupido e immoto come sasso e come quelli che guardavano la Medusa, abbassando la fronte come alla comparsa d'una deità, che l'occhio umano non può guardare impunemente. Non mi richiedete per un pezzo nuove d'antichità; io ne disgrado quel che mi parve insigne (*a*).

Roma . . .

(*a*) Questo bellissimo cammeo, rappresentante Perseo e Andromeda sedenti sopra uno scoglio, è stato comprato dopo la morte di Mengs per tre mila scudi dall'Imperatrice delle Russie. Fea.

12

La degnissima consorte vostra si servì di me l'ordinario passato in ragguagliarvi di certe cose, di cui il segretario solito non ha da essere consapevole, e perciò non vi scrissi separatamente. Stando al dettato suo accusai me stesso, ma a torto. Io sono affaticatissimo fra la Vaticana, fra il cardinale e fra l'opera che m'occupa. Pago inoltre la tassa della celebrità nelle visite di molti forestieri raccomandati a me, a'quali vorrei poter esser utile, senza vedervi modo. Jeri venne da me Mr. de Watelet di Parigi, indirizzato a me dal conte di Caylus, dall'abate Barthelemy e dal P. Paciaudi, bibliotecario del duca di Parma. Questo è un francese che ha passato gli anni del bollore, avendone 50 sonati: è signore, ricco, dilettante, non solamente, ma conoscitore; ed ha acquistato non poca fama col suo poema sopra la Pittura, diviso in più canti, bello sì, ma s'aggira un poco troppo sul generale, e nelle osservazioni annesse v'è corso qualche errore un poco massiccio, notato da me nella Storia dell'Arte, la quale sarà uscita in questa fiera di Natale con la dedica al'Elettore, senza ch' egli l' abbia veduta. Io suppongo che l'infausta nuova della sua morte sia giunta a Madrid. La povera Sassonia! nel colmo delle sue speranze tornata ad essere più che mai desolata in vedersi privata d'un principe che sembrava nato per il bene del genere umano. Il principe Saverio s'è arrogata la reggenza. Lagnasco stava per essere chiamato in Sassonia, e Bianconi, il medico, gli doveva succedere probabilmente in qualità d'agente, perchè la principessa che lo vedeva di mal occhio, per disfarsi di lui e per secondare nello stesso tempo il suo genio, aveva trovato questo mezzo termine. Adesso

va tutto in fumo. Beato me! di trovarmi nel porto della quiete e lontano dalle turbolenze della corte.

Vi ringrazio degli uffizj vostri nel promuovere la nostra opera, nella quale ho finita la parte mia. Ne ho fatta la mia revisione con Baldani, e sto per farne la seconda. Non so se vi ho scritto che il Papa stando a Castello si degnò di farsi leggere da me uno squarcio di quest'opera. Io gli stetti accanto, e Sua Santità gradì infinitamente questa lettura.

Il vostro libro è stato innalzato fino alle stelle in tutti i giornali di Germania, e tutti i forestieri lo portano seco e lo studiano. V'è uno che lo sa quasi a mente.

In questi giorni spero di arrivare a vedere le gemme in casa Barberini, e ve ne saprò dare qualche notizia.

Camillo Paderni si trova adesso a Roma. La scoperta più recente è la porta dell'antica Pompeja, la quale è alla Saracinesca, cioè con una cataratta all'uso della porta antica rimasta dentro Tivoli. Finora non si è saputo se si cavava dentro o fuori della città; ma adesso escono di speranza, e le opere sono cresciute in questo sito sino a trenta: quanto prima si cava solamente con otto o nove uomini.

Il signor cardinale si è compiaciuto di far visita alla signora vostra consorte, ed è rimasto nel vedere il bellissimo cammeo, il quale, quantunque sia soggetto ovvio, merita per la sublime bellezza luogo nella nostra opera, e spero di ottenere da voi la permissione di farlo disegnare. Il rimanente un'altra volta.

Roma, il 3 gennajo, 1764.

13

La mia situazione è quale la posso desiderare; avendo ottenuto più di quello che ho potuto conce-

pire, e si lavora adesso per farmi avere la sopravvivenza dello scrittorato della lingua ebraica, lo scrittore della quale è un vecchio malandato e scombussolato. Ottenuto questo, il signor cardinale s'impegnerà per farmi confermare i 50 scudi di pensione straordinaria sotto titolo di scrittore della lingua teutonica, con l'incumbenza della custodia del Museo d'antichità profane, che si sta attualmente fabbricando, per farlo corrispondere al Museo d'antichità cristiane all'altra estremità del lungo corridore della Vaticana. Dal canto del Papa, che mi vuol bene, me ne tengo già anticipatamente assicurato, e mi lusingo d'essere in possesso della benevolenza del cardinal nipote e del cardinale Segretário di Stato. Posso dunque senza difficoltà rinunziare ad ogni speranza della Sassonia, particolarmente dopo la morte del principe, il quale meritava che si facesse qualche sagrifizio.

Mi viene scritto che il posto di Heineke (il quale con diverse altre creature di Brühl resta confinato ed in rigorosa inquisizione) sopra la galleria, sia stato dato a Hagerdon, forse per rimunerarlo delle sue carità procurate a'poveri abitanti di Dresda in tempo dell'assedio. Esso a forza di sollecitare persone opulente in Olanda, ne'Paesi Bassi, in Amburgo e altrove, ha riscosso delle somme considerabili, distribuite da lui per soccorrere alle miserie di quella allora afflittissima città. Con Bianconi ho troncato ogni commercio prima della morte del principe, prevalendomi per pretesto del lavoro dell'opera mia. Se Lagnasco accetta la chiamata, questo medico viene a Roma, col predicato d'agente, come si crede, e come vi scrissi altra volta. L'opera mia è ancora molto indietro per colpa di Casanuova. la cui infingardaggine sorpassa ogni segno. La parte mia as-

sai più faticosa è finita, prescindendo da certi monumenti che non possono esattamente spiegarsi senza aver sott'occhio il disegno Gran cose, amico carissimo, troverete in quest'opera, non mai vedute e incognite!

Di nuove scoperte non v'è cosa che meriti la vostra attenzione. Vi manderò di quelle d' Ercolano e di Pompeja, perchè spero di fare una scappata a Napoli con uno Svizzero, uno de'più garbati, eruditi e geniali giovani ch' io abbia conosciuti. Esso è parente del nostro Fuessli. La Storia dell'Arte è comparsa alla luce.

Roma, il 3 febbrajo, 1764.

14

Nel momento stesso che stavo per rispondere alla stimatissima vostra, mi giunse l' altra col giudizio sopra il libro di Watelet, di cui non ho veduto quella edizione magnifica mentovata da voi. Il vostro parere è un vangelo, una sentenza come uscita dal tripode di Delfo, e serve a me di scudo nella giusta critica che gli ho fatta. La lode data alla persona dell' autore non implica contraddizione col biasimo dell' opera sua; ma a cagione d'una certa civiltà naturale, e innata, da cui s'è dispensato questo signore, ho stimato, per non avvilire il mio decoro, di ritrattare quel che gli feci esibire per il signor cardinale medesimo; e tornato ch'egli sarà da Napoli, può provvedersene ad un'altra bottega. In quel modo, non contraendo amicizia con esso, non avrò motivo di pentirmi del mio giudizio. Gli toccai il tasto sopra l' idea spropositata, che egli si è formata dei Fauni, spacciata nelle Riflessioni al suo Poema; e m'avvidi della confusione in cui si trovò in vista di uno dei più bei Fauni della villa del signor cardinale. Se vi

fosse chi gli potesse aprire l'intelletto, il che sarà difficile, considerato *active et passive*, resto sicuro che non potrebbe applaudirsi del suo feto. Stiamo a vedere se ho incontrato meglio.

Vi spedirò la Storia dell'Arte quando mi capiterà, ed un altro piccolo componimento sopra la Capacità di sentire il bello nell'arte, dedicato a un bellissimo ragazzo livonese, per via più sicura di quella per la quale vi mandai otto copie del libro vostro, e sei delle Osservazioni mie sopra le Scoperte d'Ercolano.

Io suppongo che il signor Casanuova vi abbia dato notizia d'un bellissimo cammeo acquistato dal signor Jenkins, con la testa di Domiziano, e sotto il nome di Dioscoride inciso. Io non l'ho veduto ancora.

Sto in procinto di fare un viaggetto a Napoli in compagnia d'uno Svizzero di Zurigo, il quale è uno di que'soggetti rarissimi, che non capitano ogni anno: avvenente, gioviale, erudito, dotato di spirito, e di buon gusto, d'un modo di pensare nobile e disinvolto. La partenza è fissata ai 20 del corrente, e spero godermela meglio, che quando vi fui col conte di Brühl, e Kauderbach, il ministro di Sassonia presso gli stati d'Olanda.

Dalla Sassonia non ho nuova veruna; perchè ho troncato il commercio con la corte, con la quale non ho più che spartire dopo la morte di quel principe, che era l'immagine più rassomigliante e più viva della divinità.

Roma, il 15 febbrajo, 1764.

15

Del mio viaggio e ritorno da Napoli so che la carissima vostra consorte ve ne ha dato parte. Mi sono divertito in compagnia di due patriotti nostri, i più savj,

garbati ed eruditi che siano capitati a Roma; uno è Amburghese, l' altro di Zurigo, pieno zeppo di Omero.

Nell'andare mi sono fermato a quella fonte vicina a Mola di Gaeta, la quale è opera degli antichi Romani e rimasta intatta. Questa è quella fonte medesima, alla quale Ulisse incontrò la figliuola di Lamo, re de'Lestrigoni, che abitavano in quella spiaggia. La fonte di Omero è chiamata ΑΡΤΑΚΙΗ, e da Silio Italico, console romano e poeta, *Artacia.* Omero descrive anche la strada che conduce a Mola.

Le scoperte principali che si sono fatte nelle scavazioni delle città antiche sotto il Vesuvio, riguardano la scena del teatro e la porta di Pompeja, con due palazzetti dentro la città. La scena non è scoperta in ogni sua parte, come essa meritava: v'è però tanto da formarsene più distinta idea e da intendere Vitruvio e Polluce. Indi si capisce ora la differenza fra il teatro greco e il teatro romano, la quale consisteva nell'orchestra, o in quello spazio concentrico compreso nel semicircolo dei sedili; quella del teatro greco era grande, e avanzava fuori del semicircolo, essendo quel luogo destinato per i balli. L'orchestra romana era piccola, e ristretta dentro il semicircolo, perchè serviva solo a persone di distinzione per sedervi. Le mutazioni della scena non faceansi come da noi, essendo la facciata della scena fabbrica stabile, ma per mezzo di macchine trigoni e versatili che stavano a'fianchi della scena, e giravano in un cardine, di cui se n'è trovato uno effettivo col legno dentro, nel luogo proprio dove le mette Vitruvio. Ma non posso distendermi d'avvantaggio su questo punto perchè temerei di dovere scrivere una dissertazione in cambio d'una lettera (*a*).

(*a*) Questo teatro è stato poi inciso in rame e pub-

A Pompeja si sono scoperte due ville fuori della città, nel medesimo colle. In una si è trovato l'intonaco d'una stanza dipinto stupendamente, ma rotto in mille pezzi, di cui conservo un piccolo frammento con una fronde di vite che supera in finezza di pennello tutto quel che si è veduto finora. Le stanze però di questa villa vedonsi di nuovo riempite di terreno: il perchè non si sa, non mancandovi sito da riporre l' ingombramento della terra. Nell'altra villa si è trovato quel musaico col nome di Dioscoride Samio, che vi annunziai tempo fa. Nella camera corrispondente, e incontro a quella si scoprì in presenza mia un musaico compagno di quello con la stessa iscrizione precisamente, e rappresenta tre figure donnesche e comiche, con la maschera davanti al viso. L'uno e l'altro stava incastrato nel mezzo di un pavimento grossolano di quadrelletti bianchi, orlato d'un intreccio.

La porta della città, con due porte laterali per i viandanti, ha dalla parte destra sepolcri contigui, e avanti i due più prossimi stanno due sedili semicircolari di peperino di più di venti palmi di diametro. Uno di questi sedili con un'iscrizione alla spalliera, vedesi collocato nel cortile del museo a Portici. Dall'altra parte della strada sta un gran basamento quadrilungo che bastava a una quadriga di bronzo; ma non vi era più traccia di statua, perchè questa città patì in un terremoto sotto Nerone (a), prima dell'ultimo suo esterminio, e gli abitatori, dando già allora probabilmente la città in abbandono, hanno avuto

---

blicato dal signor Piranesi. Noi avremo occasione di parlarne per Vitruvio. FEA.

(a) Lo racconta Seneca, *Nat. quaest.*, *lib.* 6, *cap.* 1. FEA.

tempo di portar via sino i cardini delle porte, ed alcune pitture erano già levate dal mezzo degli scompartimenti dipinti delle stanze. Alcune figure vedonsi picconate attorno con l'intenzione di staccarle. Perciò non v'è grande speranza di trovarvi cose preziose.

Dentro la città resta scoperta una casa, il di cui cortile scoperto, lungo 70 e più palmi, ha un lastrico alla veneziana e tutte le stanze un pavimento a musaico. Niuna però delle stanze godeva altro lume, se non quello che ricevea per la porta, la quale perciò è larga e alta più del solito. Finestre non vi erano affatto. Il resto un'altra volta.

La fabbrica di Caserta sta a buon termine, e fra un anno vi può essere messo il cornicione. Mi è nato un pensiero che mi consola, e spero che vi sarà nato prima che a me, cioè di chiedere al re Cattolico, dopo terminato il lavoro a Madrid, il lavoro al soffitto della cappella di questo palazzo. Più assai del palazzo di Spagna, per onor suo, gli deve premere il palazzo di Caserta; e il lavoro in esso deve considerarsi fatto per lui medesimo; tanto più che non sembra improbabile che il re possa ritirarsi in quel paese tanto da lui amato, quando il principe d'Asturias sarà giunto alla maggiorità. L'effettuare questo pensiero sarebbe il compimento de'miei desiderj. L'ho comunicato al signor cardinale, che se ne rallegra già anticipatamente con voi, e vi saluta caramente, come tutti di casa. Lo stesso fa Vanvitelli, Camillo Paderni, e il Padre della Torre.

Vi prego d'avvisarmi se vi è giunto l'involto del libro vostro, e de'miei. Fuessli l'ha fatto ristampare senza mia saputa; e ne ha venduto, già mesi sono, più di 900 copie. La Storia dell'arte non mi è capitata ancora.

Roma, il 28 marzo, 1764.

16

Il colmo de' desiderj della vostra signora consorte e miei sarebbe la nuova del vostro ritorno; e lo dobbiamo caldamente desiderare, atteso che non vi sarà contentezza nè salute per voi fuori questa nostra cara patria, nel centro delle arti, e delle delizie, che reca questa dominante. Caserta resti la vostra mira; e tutti quelli che vi suggeriscono di traspiantarvi in Inghilterra, siano riputati nemici vostri. Gl' Inglesi vogliono essere trattati fuori della loro isola, e in questo clima che li rende un tantino più mansueti, e li fa invogliare, ciocchè voi sapete meglio di me. In quella che non mi pare mal fondata speranza, resti riserbato fin a quel tempo tanto sospirato, quel che dovrei inviarvi delle mie stampe. Della Storia dell'arte non tengo che una copia, che mi costa più che un manoscritto in carta pecora. Ne aspetto però altre copie, e alla vostra richiesta ve la manderò con le altre bagattelle. L'altra opera s'è incagliata per l'infingardaggine senza esempio di chi s' era dato a fare i disegni, fatti come Dio vuole.

Roma, il 15 marzo, 1764.

17

La carissima vostra degli undici di febbrajo, spedita nel piego del vostro ministro, non la ebbi che l'ordinario scorso. Questa succinta lettera racchiude in sè la cordialità dell' amico, la sincerità del vostro cuore, il conto che fate dell' amico; ed in essa mi pare di leggere mille volte più di quel che non esprime il carattere; e rileggendola l' accresco sempre di un nuovo e variato commentario, il quale però non varia nella sostanza. Non farò mai che abbiate a desiderare le mie risposte. La nuova dei quattro

anni di prolungata dimora in Ispagna mi trafigge l'anima. Io vi riconosco la base della fortuna che verrà in appresso; e rimango persuaso che voi sospirate di rivedere questa nostra patria, al pari di quel che lo posso desiderare io. Con tutti questi riflessi però l' animo mio non trova riposo, non trova consolazione, ed io sono quasi incapace di pensare ad altro. Io prego Iddio in ginocchioni, che mi renda l'animo rassegnato e tranquillo nell' aspettare in pace e con fiducia il compimento de' miei voti e sospiri. Spero che col processo del tempo l'anima agitata possa calmarsi alquanto; ma per ora non fo altro che piangere. Iddio sa se potrò resistere. Maledette le convenienze del mondo! Se mi fosse permesso m'incaminerei a piedi, per riposare nel seno della vostra amicizia, e per finirvi i miei giorni. Perchè, a considerarla bene, perchè vivo nel mondo? Per qual motivo ho un cuore tanto sensibile? Per faticare, e per far dissertazioni? e intanto resto privato del vero godimento della vita. Ma queste sono considerazioni gettate al vento: io me n' andrò da questo mondo senza avere la consolazione sospirata. Iddio vi dia salute: del rimanente vi ha ricolmato abbondantemente.

Roma, il 28 marzo, 1765.

18

Sia tregua d'ogni amarezza! Nell'interno mio sono stato sempre troppo persuaso della schiettezza , e della costanza vostra nell'amicizia. Intanto sembrano quelle amarezze potersi paragonare alle medicine amare, risvegliando e consolidando la sostanza di quell'alta virtù. Se non altro, ne ho cavato l'ultima vostra tanto a me cara, e tante volte da me letta e riletta. Io pretendo essere tenuto da voi per quello, il quale più d' ogni altra persona nel mondo sono a parte della vostra sorte; e vi assicuro che l'insu-

perabile dispiacere di dovere allontanarmi da amici di sì alta sfera, e per i quali ho provati in me sentimenti non conosciuti, abbia in gran parte contribuito a farmi cangiare risoluzione. Spero di godere con voi, e colla vostra consorte amatissima, quella contentezza, per la quale io disgrado tutti gli onori e ricchezze. Io sono tornato a ristringermi nell'antica mia virtù; mandando a monte il fumo delle corti; ma l'esibizione fattami dal Papa, la quale per ora ha aria di erba trastulla, per l'inazione del cardinale, non si è convertita in sostanza; e perciò, per non avvilirmi, fingo di non averne preso partito. Tutta la filosofia non regge nel nostro secolo contro l'indigenza, dalla quale non potrei ripararmi, mancandomi il cardinale, e rimanendo con 200 scudi soli a Roma

Il Duchino di Mecklenburg, fratello della Regina d'Inghilterra, il quale è pieno di voi, e mi ha disegnato i comodi della casa vostra in carta, è venuto jeri a Roma; ed il cardinale vuole che io lo serva. Egli è cagione, che mi ristringo per oggi a queste poche righe.

Roma, il 6 novembre, 1765.

FINE DELL'OPERA.

INDICE

DI CIÒ CHE SI CONTIENE

IN QUESTO VOLUME SECONDO.

LEZIONI PRATICHE DI PITTURA.

Introduzione.

FRAMMENTO

RAGIONAMENTO

LETTERE A DIVERSI

INDICE

DELLE MATERIE

NB. *Il numero Romano indica il Volume, l'Arabico la facciata.*